

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Архетипические образы и мотивы в лирике Н. А. Заболоцкого («Городские столбцы» и «Смешанные столбцы»)

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки
45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса

Образовательной программы

«Отечественная филология (Русский
язык и литература)»

очной формы обучения

Петрова Анна Павловна

Научный руководитель:

д. ф. н. С. Д. Титаренко

Рецензент:

к. ф. н. К. Ю. Тверьянович

Санкт-Петербург
2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	14
АРХЕТИП МИРОВОГО ДРЕВА И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В «СМЕШАННЫХ СТОЛБЦАХ».....	14
1.1. Антропоморфный образ деревьев	14
1.2. Закодированный образ деревьев.....	25
ГЛАВА 2	32
МЕТАМОРФОЗЫ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ЖИВОТНЫХ В «СМЕШАННЫХ СТОЛБЦАХ».....	32
2.1. Конь, корова и бык как персонажи лунарно-солярного мифа	32
2.2. Инсектная демонология (образ мухи в «Царице мух»)	40
2.3. Образ змей – символ природных тайн	43
ГЛАВА 3	46
ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В «ГОРОДСКИХ СТОЛБЦАХ»	46
3.1. Символическое воплощение образа Христа	46
3.2. Гетерогенный персонаж Мефистофель-Иуда.....	55
3.3. Инволюция мотива спасения в стихотворении «Болель»	66
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	69

ВВЕДЕНИЕ

В центре нашего исследования находятся проблемы мифопоэтики ранней лирики Н. А. Заболоцкого. В его раннем творчестве наблюдается активное использование мифологем, архетипических сюжетов и мотивов, играющих ключевую роль в конструировании поэтической картины мира и нуждающихся в анализе.

Объектом исследования в данной работе служат циклы стихов Заболоцкого «Городские столбцы» и «Смешанные столбцы», история создания которых была рассмотрена И. Е. Лоциловым в книге «Феномен Николая Заболоцкого»¹ и в пособии к спецкурсу Т. В. Игошевой «Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого»². Оба автора пишут о том, что сборник «Столбцы» (1929), большая часть стихотворений которого вошла в «Городские столбцы», при подготовке так и не вышедшей при жизни автора «Второй книги» был расширен и разделен на два цикла: «Деревья» и «Столбцы». Позднее Заболоцкий решает убрать эти заглавия, но при составлении свода-1952 даёт новое название второй части – «Книга прогулок». В окончательном своде-1958 разделы именуются «Городскими» и «Смешанными».

Некоторые архетипические образы и мотивы «Смешанных столбцов» анализировались в трудах И. Е. Лоцилова³, Г. В. Филиппова⁴, М. В. Ганина⁵, Л. Н. Кретовой⁶. Рассмотрение архетипической составляющей «Городских столбцов»

¹ Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

² Игошева Т. В. Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого/ Пособие к спецкурсу. Новгород, 1999.

³ Лоцилов И. Е. «Царица мух» Николая Заболоцкого: Буква, имя и текст// «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвящённый 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. [Электронный ресурс] М., 2003. URL: <http://litera.ru/slova/loshilov/sidelka.html> (дата обращения: 26. 03. 2017); Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Хельсинки, 1997. 360 с. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

⁴ Филиппов Г. В. Стихотворение Н. Заболоцкого «Змеи»: Пространственно-временные аспекты// Лирическое стихотворение: Анализ и разборы: Учебное пособие. [Электронный ресурс] Л., 1974. С. 94–98. URL: <http://loshch.livejournal.com/33398.html> (дата обращения: 27.03.2017).

⁵ Ганин М. В. О точках пересечения мортального в творчестве В. Хлебникова и раннего Н. Заболоцкого: «Камыши» и «Птицы» (маргиналии к теме)// История русского литературного процесса XI – XX вв. и закономерности его развития на современном этапе. Чебоксары, 2015. С. 48–53.

⁶ Кретова Л. Н. Фрагмент зооморфной модели мира в стихотворении Н. А. Заболоцкого «Змеи» [Текст]: временной и пространственный аспекты// Русская словесность. М., 2007. № 3. С. 29–34;

намечено в работах Кековой.⁷ Вместе с тем исследование данной проблемы требует обобщения, систематизации, углубления и истолкования на уровне комплексного подхода, предполагающего обобщение принципов современных методов анализа и интерпретации, таких, как мифопоэтический, архетипный, мотивный, интертекстуальный и герменевтический.

Малоизученной проблемой раннего творчества Заболоцкого является циклообразование и исследование доминантных архетипических мотивов и образов, ставших предметом изучения в нашей работе.

Гипотезой, которую мы попытаемся доказать в ходе исследования, является мысль о том, что основным связующим элементом выбранных циклов является не только мотив невозможности полного познания, выделенный Лощиловым⁸ (о чем будет написано далее), но и мотив потенциального возрождения.

Основной целью исследования является изучение неоднозначных мифологических и религиозных архетипических образов и мотивов «Столбцов», которое позволит дать возможное понимание ключевых стихотворений и принципы их объединения в циклы. В связи с намеченной целью были выдвинуты следующие задачи:

- 1) определить возможные источники архетипических мотивов и образов;
- 2) проанализировать архетипические мифопоэтические образы и мотивы природного мира в «Смешанных столбцах», а также религиозные – в «Городских столбцах»;
- 3) осуществить герменевтический анализ наиболее значимых стихотворений;

Кретова Л. Н. Мифологические модели мироустройства и мифопоэтические парадигмы в ранней лирике Н. А. Заболоцкого [Электронный ресурс]. URL: <http://mognovse.ru/wkn-mifologicheskie-modeli-miroustrojstva-i-mifopoeticheskie-p.html> (дата обращения: 20. 04. 2017).

⁷ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. Саратов, 2007.; Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат ... докт. филол. наук. Саратов, 2009.; «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект// Литературно-художественный авангард (сборник статей участников международной научной конференции). Саратов, 2008. С. 121–132.

⁸ Лощилов И. Е. Мифологические основания поэтического мира Заболоцкого// Лощилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

4) выделить основные принципы циклообразования (будет сделано в конце введения в связи с обоснованием структуры работы).

Данная работа является не только актуальной вследствие малоизученности архетипической составляющей циклов, но и практически значимой, так как результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы при сопоставлении мифопоэтических картин миров «Городских столбцов» и «Смешанных столбцов» для изучения художественной картины мира Заболоцкого.

В качестве методологической основы проводимого исследования были выбраны труды представителей следующих школ: мифологической (А. Н. Афанасьев⁹, Дж. Фрэзер¹⁰), мифопоэтической и семиотической (О. М. Фрейденберг¹¹, Е. М. Мелетинский,¹² В. Н. Топоров¹³ и Вяч. Вс. Иванов¹⁴), мотивного анализа (И. В. Силантьев¹⁵, Б. М. Гаспаров¹⁶), герменевтического (Г. Гадамер¹⁷) и интертекстуального (Р. Лахманн¹⁸). Использовались также методологические

⁹ Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982.; Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1865. Т. 1.

¹⁰ Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Новые плоды. М., 2014.

¹¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998.

¹² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000.

¹³ Топоров В. Н. Пространство и текст// Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 227 – 284; Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. М., 2010. Т. 1.

¹⁴ Топоров В. Н., Иванов Вяч. Вс. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974.

¹⁵ Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск, 1999; Лирический мотивный комплекс// Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. С. 106 – 115.

¹⁶ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994; Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

¹⁷ Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

¹⁸ Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. СПб., 2011.

принципы и материал исследований С. С. Аверинцева, З. Г. Минц, А. Ханзена-Леве¹⁹ и работы по теории лирического цикла²⁰.

В центре нашего внимания были также некоторые дискуссионные проблемы. Первая заключается в выборе методологии и принципов анализа, так как понятие «архетип» является междисциплинарным и используется не только в филологии, но и в философии, психологии и некоторых культурологических науках, например, истории и политологии. Вследствие этого понятие «архетип» часто заменяется не всегда подходящим термином «концепт», а также происходит смешение понятий «архетип» и «архетипический образ»²¹. Вторая проблема связана с творческой эволюцией Заболоцкого. Данному вопросу посвящен спецкурс Т. В. Игошевой «Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого».²² Исследовательница придерживается точки зрения о том, что поэтика «Смешанных столбцов» «выходила за пределы основного замысла»²³ «Городских». Иное мнение высказывает И. Е. Лоцилов в монографии «Феномен Николая Заболоцкого»²⁴, утверждая идею о внутреннем единстве двух циклов, основанном на единичном мифе о

¹⁹ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. М., 1970. №3. С. 113–143; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004; Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.

²⁰ Белоусова О. О., Дашевская О. А. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении // Вестник Томского государственного университета. Томск: 2014. № 389. С. 6–14; Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1986. С. 87–92; Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблема целостности литературного произведения. Воронеж, 1976. С. 122–138; Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектура и жанровая тематика. Автореферат ... докт. филол. наук. Омск, 2004.

²¹ Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя (материалы Международной заочной научной конференции). Астрахань, 2010. С. 5–14; Телегин С. В. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя (материалы Международной заочной научной конференции). Астрахань, 2010. С. 14–16.

²² Игошева Т. В. Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого / Пособие к спецкурсу. Новгород, 1999.

²³ Там же. С. 31.

²⁴ Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

невозможности всезнания («одинический миф неполного знания»²⁵, введенный А. М. Пятигорским). В свою очередь, мы считаем, что таким объединяющим элементом является и мотив потенциального возрождения. Ещё одна дискуссионная проблема касается образа Христа в стихотворении «Пекарня» (1928) из «Городских столбцов». Лоцилов в «Феномене...» и С. В. Кекова²⁶ пишут о том, что в этом произведении воссоздается именно образ Христа, тогда как в нашей работе доказывается амбивалентность данного образа, так как, по нашему мнению, Христос здесь также наделен атрибутами лжепророка из Апокалипсиса.

Во введении мы считаем нужным рассмотреть главные термины, используемые в работе: «мотив», «образ», «архетип», «символ», «миф», «мифологема».

Под понятием «мотив» в дальнейшем будет пониматься своеобразное «семантическое ядро»²⁷, которое «репрезентирует смыслы и связывает тексты в единое смысловое пространство»²⁸. Само произведение при этом рассматривается как «сетка взаимосвязанных мотивов»²⁹. Мы считаем нужным развести термины «мотив» и «образ» по следующему принципу: «образ» - это актант или носитель признака; «мотив» - действие или атрибут (такое толкование мотива восходит еще к «Исторической поэтике»³⁰ А. Н. Веселовского). Как отмечает И. В. Силантьев³¹, такое определение указанных терминов практически не применимо к лирическому тексту, однако в нашей работе данное понимание образа и мотива возможно, так как стихотворения «Столбцов» тяготеют к лиро-эпосу, о чем, в свою очередь, пишет

²⁵ Пятигорский А. М. Непрерываемый разговор. СПб., 2004.

²⁶ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. Саратов, 2007.

²⁷ Гармаи Л. В. Теория мотива в литературоведении// Научные записки ХНПУ им. Г. С. Сковороды. Харьков, 2011. С. 12.

²⁸ Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования. Диссертация ... докт. филол. наук. Новосибирск, 2001. С. 56.

²⁹ Гармаи Л. В. Теория мотива в литературоведении. С. 13.

³⁰ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

³¹ Силантьев И. В. Лирический мотивный комплекс// Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. С. 106 – 115.

Г. Н. Коптева³². В современных исследованиях по литературоведению важное место занимает книга Е. В. Петровской «Теория образа». Данная работа «помогает понимать <...> произведения, где зрительный образ <...> инкорпорируется в текст»³³. Рассмотрение термина «образ» с точки зрения категории визуального также подходит нам, так как ранняя поэзия Заболоцкого тесно связана с приемами живописи. По мнению Петровской, образ – это не то, что может увидеть человек в произведении искусства, а само «присутствие в изображении того, что и делает его изображением»³⁴.

Главным понятием, которым мы будем оперировать в ходе исследования, является «архетип», которым традиционно обозначаются «наиболее общие и фундаментальные изначальные мотивы и образы, имеющие общечеловеческий характер и лежащие в основе любых художественных структур»³⁵. Не менее значимыми в нашей работе являются и понятия «символ» и «миф». Вслед за Вяч. И. Ивановым под термином «символ» мы мыслим тот образ, который обладает «семантической многомерностью»³⁶ и может видоизменяться в различных культурных традициях. По мнению С. С. Аверинцева, «символ – это образ, взятый в аспекте своей знаковости»,³⁷ а также «знак, наделённый всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа»³⁸. Важной, с нашей точки зрения, является мысль исследователя о том, что символ включает в себя смысл, находящийся в природе образа, но все же не равный ему. В отличие от обычного образа-символа архетипический имеет некую универсальную сущность, выражающую древние вариации восприятия человеком окружающего его мира. Понятие «миф» может выступать в трёх значениях: «миф как повествовательная структура, рассказ; миф как особая форма мышления <...>; и миф как иллюзия, вненаучное построение»³⁹.

³² Коптева Г. Н. Эпические интонации в творчестве Николая Заболоцкого. Автореферат ... канд. филол. наук. Барнаул, 2001.

³³ Зенкин С. Н. Образ, медиум, медиация (Заметки о теории, 26)// Новое литературное обозрение. М., 2012. № 1. С. 311.

³⁴ Петровская Е. В. Теория образа. М., 2010. С. 191.

³⁵ Якушева Г. В. Архетип // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 59–60.

³⁶ Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме// Иванов Вяч. И. Собрание сочинений/ Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 538.

³⁷ Аверинцев С. С. Символ художественный// София-Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 386.

³⁸ Там же. С. 386.

³⁹ Токарева Г. А. Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский, 2006. С. 18–31.

Согласно рассуждениям Аверинцева⁴⁰, миф и архетип неразрывно взаимосвязаны, так как употребляются в сфере бытования одних и тех же реалий. Миф, будучи нарративной системой и некой «матрицей литературы»⁴¹, включает в себе описание тех или иных первоэлементов, тогда как архетипы являются непосредственным их выражением.

Следует заметить, что большие трудности заключаются в разграничении терминов «архетип» и «мифологема». С. М. Телегин пишет о том, что «архетипы, являясь первичными досодержательными схемами, нуждаются в воплощении <...> в образах»⁴², которое и происходит в мифологемах. Аналогичную мысль развивает А. Ю. Большакова, считающая, что мифологема представляет собой «либо фрагмент, либо отголосок мифа»⁴³, тогда как архетип – «коллективное бессознательное в целом»⁴⁴. Таким образом, термин «мифологема» синонимичен понятию «архетипический образ» и «архетипический мотив» (в настоящей работе мифологема выступает их синонимом).

Для того, чтобы понять принципы конструирования мифопоэтической модели мира анализируемых циклов, в первую очередь, необходимо установить, какие поэтические традиции повлияли на Заболоцкого на раннем этапе его творчества. По мнению Е. И. Кибишевой⁴⁵, первостепенное воздействие на поэта поры «Столбцов» оказал символизм, от которого он перенял такие ключевые принципы, как «неомифологизм, циклизация, стремление к синтезу, музыкальное начало»⁴⁶.

⁴⁰ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. – Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. №3. С. 113–143.

⁴¹ Бондарук Л. В. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя») // Язык и культура. Новосибирск, 2013. № 4. С. 17.

⁴² Телегин С. В. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя (материалы Международной заочной научной конференции). Астрахань, 2010. С. 15.

⁴³ Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя (материалы Международной заочной научной конференции). Астрахань, 2010. С. 9.

⁴⁴ Там же. С. 9.

⁴⁵ Кибишева Е. И. Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм. Автореферат ... канд. филол. наук. Киров, 2007.

⁴⁶ Там же. С. 13.

Символизм повлиял не только на Заболоцкого, но и на всю группу «ОБЭРИУ», в которую он входил в начале своего творческого пути. По мнению А. А. Кобринского, обэриуты перенимали у символистов следующие приемы: из шуточных пьес В. С. Соловьева – «монофункциональность персонажа»⁴⁷ и «абсолютную самоценность каждого сценического момента»⁴⁸; из симфоний А. Белого – неожиданность и беспричинность перехода от одного героя к другому и от одного события к другому; развертывание метафизических явлений на бытовом уровне; кольцевую композицию, присущую поэтике символизма, и «тематическую каталогизацию»⁴⁹. Характерны для ОБЭРИУ и традиционные для символизма мифологема зеркала, а также мотив безумия и образ сумасшедшего дома.

Во многих произведениях обэриутов переход к трансцендентному происходит на уровне бытовых реалий, что сближает их с акмеистами, для которых любая вещь является одухотворенной реальностью, о чем писал О. Э. Мандельштам⁵⁰. Если символисты стремились познать иное бытие, но не всегда могли найти для этого подходящий медиатор, то для членов Объединения Реального Искусства таким посредником мог выступать обычный предмет человеческого мира.

Большое влияние на обэриутов оказал и футуризм, в частности, В. Хлебников, которого они считали своим учителем. Общими для поэта-«заумника» и членов Объединения Реального Искусства являются мотивы «обратного течения времени»⁵¹ и безголовости, образ лебедя, принципы зооморфизации и антропоморфизации, повышенное внимание к миру насекомых и «грамматическая контаминация и

⁴⁷ Там же. С. 27.

⁴⁸ Там же. С. 27.

⁴⁹ Кобринский А. А. Андрей Белый и проблемы рецепции символистской поэтики в творчестве обэриутов// Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 41.

⁵⁰ Мандельштам О. Э. Утро акмеизма//Осип Мандельштам. Собрание сочинений: в 3-х томах. Т. 2. Проза. New-York, 1971. С. 320–326.

⁵¹ Кобринский А. А. Наследники Велимира (К проблеме «Обэриуты и Хлебников»)// Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 114.

вторичная этимологизация» (хлебниковское «Нетерпение/Меча быть мячом»⁵² и аналогичное у Хармса - «немцев с ангелами прерывания»⁵³).

В заключительной части введения мы бы хотели обосновать структуру работы, базирующуюся на выделении доминантных архетипических образов и мотивов (архетип мирового древа и образы животных в «Смешанных столбцах»; образы Христа, Мефистофеля, Иуды и мотив спасения в «Городских столбцах»). Связующим звеном между исследуемыми циклами является не только мотив неполного познания, выделенный Лощиловым (о чем мы уже писали), но и мотив потенциального возрождения, который не был обозначен нами как отдельная глава или параграф, будучи представленным в анализе ключевых стихотворений обоих циклов. Необходимость исследования указанных в структуре работы образов и мотивов заключается в том, что именно они являются циклообразующими.

Сам Заболоцкий не давал жанрового определения «Городским...» и «Смешанным столбцам». По своеобразному завещанию, приведенному в примечаниях к полному собранию сочинений поэта⁵⁴, возможно понять только то, что все свое творчество он воспринимал как единую итоговую книгу (о понятии «итоговая книга» пишет О. В. Мирошникова)⁵⁵, в которой не должно быть ничего лишнего, но установить, чем для него являлись те или иные ее разделы, невозможно.

Вслед за Лощиловым⁵⁶, мы считаем, что такие части свода-58, как «Городские столбцы» и «Смешанные столбцы», представляют собой циклы. Так как исследователь только дает им такое жанровое название, но не обосновывает его, мы вынуждены дать определение понятия «цикл» и выделить принципы образования такого единства, чтобы доказать правильность наших суждений.

⁵² Хлебников В. «Ветер – пение...»// В. Хлебников. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М., 2001. С. 32.

⁵³ Хармс Д. «От знаков миг»// Д. Хармс. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. СПб., 1997. С. 202–206.

⁵⁴ Заболоцкая Е. В., Шубина Л. А. Примечания// Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 595–602.

⁵⁵ Мирошникова О. В. Итоговая книга поэзии последней трети XIX века: архитектура и жанровая тематика. Автореферат ... докт. филол. наук. Омск, 2004.

⁵⁶ Лощилов И. Е. Из истории становления текста// Лощилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

Поэтический цикл – это некоторое количество стихотворений, объединенных «в единую поэтическую структуру при помощи <...> конструктивных приемов, главными из которых являются сквозная тема или <...> единая авторская эмоция»⁵⁷ (для поэтики раннего Заболоцкого – это «целостный взгляд на мир»⁵⁸), а также «авторской заданностью композиции»⁵⁹. Изучаемые объединения лирических произведений могут быть названы циклами, так как обладают данными признаками:

1) сквозная тема (совпадает с мотивами потенциального возрождения и невозможности полного познания) задается комплексом образов и мотивов, перечисленных нами выше;

2) единая точка зрения, сквозь призму которой дается изображаемый поэтом мир, в «Городских столбцах» представлена «эмбриональной оптикой»⁶⁰, в соответствии с которой наблюдаются смешение динамического и статического, а также «расфокусированное зрение»⁶¹, геометризирующее предметы и приводящее к различным «смысловым и пространственным метатезам»⁶², а в «Смешанных столбцах» - взглядом, космологизирующим пространство, в котором обитает человек;

3) о том, что композиция анализируемых единств в составе свода-58 задана самим автором, свидетельствует завещание Заболоцкого⁶³, в котором он отдает четкие указания о том, какие стихотворения и в каком порядке следует печатать в собрании сочинений.

В первой главе данного исследования будет проанализирован один из центральных архетипов творчества Заболоцкого - мифологема мирового древа.

⁵⁷ Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле// Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1986. С. 92.

⁵⁸ Белоусова О. О., Дашевская О. А. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении // Вестник Томского государственного университета. Томск: 2014. № 389. С. 7.

⁵⁹ Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство// Проблема целостности литературного произведения. Воронеж, 1976. С. 123.

⁶⁰ Лоцилов И. Е. «Столбцы» и модернистский театр// Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Заболоцкая Е. В., Шубина Л. А. Примечания// Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 596 - 597.

Необходимость рассмотрения названного образа в нашей работе заключается в том, что именно с ним в первую очередь связаны ведущие связующие элементы двух циклов: мотивы потенциального возрождения и неполного познания.

Образы животных в «Смешанных столбцах», которые будут исследованы во второй главе, играют ведущую роль в космологизации изображаемого мира, а также помогают автору выразить свой взгляд на природу поэтического творчества.

Третья глава работы будет посвящена рассмотрению образов Христа, Мефистофеля, Иуды и псевдопопа в «Городских столбцах». Данные персонажи (мы считаем правомерным употребление термина «персонаж» в применении к стихотворениям «Столбцов», так как они тяготеют к лиро-эпосу, о чем мы уже писали ранее) вводят ключевые для понимания цикла амбивалентные мотивы, совмещающие в себе компоненты сакрального и профанного, божественного и демонического.

ГЛАВА 1. АРХЕТИП МИРОВОГО ДРЕВА И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ В «СМЕШАННЫХ СТОЛБЦАХ»

1.1. Антропоморфный образ деревьев

В данной главе будет рассмотрен архетипический образ мирового дерева, фигурирующий в «Смешанных столбцах», в двух его воплощениях: эксплицитном («очевидном, открытом, понятном, явном»⁶⁴) и имплицитном («находящимся внутри, неочевидном и невыраженном»⁶⁵). В первом случае данная мифологема открыто заявлена в тексте произведения с помощью непосредственного изображения в нём образа дерева, обладающего достаточным количеством атрибутов для усмотрения в нём вселенского символа, во втором – словесное выражение данного растения отсутствует, однако ключевые образы стихотворений помещены в парадигму мотивов, связанных с исследуемым объектом.

Архетипический образ мирового дерева будет проанализирован на примере следующих текстов: «В жилищах наших» (1926) , «Птицы» (1933), а также «Звезды, розы и квадраты» (1930). В первом из них данный архетип получает эксплицитное выражение, в оставшихся – имплицитное.

В ходе исследования будут решены следующие задачи:

- 1) будет установлено, каким вариантом архетипа мирового дерева является тот или иной древесный образ;
- 2) будет произведен герменевтический анализ таких стихотворений, как «В жилищах наших», «Птицы» и «Звезды, розы и квадраты».

Прежде чем перейти к анализу выбранных стихотворений, мы бы хотели дать краткое описание архетипа мирового дерева – одного из древнейших мифологических представлений в культуре многих народов, восходящее к эпохе неолита⁶⁶. Дерево, корнями уходящее в почву, ветвями же стремящееся ввысь, нашими предками считалось вселенским символом, являющимся связующим звеном между землёй и

⁶⁴ Жеребило Т. В. Эксплицитный//Словарь лингвистических терминов. Назрань, 2010. С. 464.

⁶⁵ Жеребило Т. В. Имплицитный//Словарь лингвистических терминов. С. 118.

⁶⁶ Топоров В. Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд)//Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. М., 2010. Т. 1. С. 25–51.

небом. Мировое дерево представляет собой «мировую ось, центр и опору мира, модель мироздания»⁶⁷. В. Н. Топоров считает этот образ «универсальным знаковым комплексом»⁶⁸, имеющим «тройное членение по вертикали»⁶⁹ (крона дерева – небо, ствол – человеческий мир, корни – подземное царство) и «четверичное членение»⁷⁰ по горизонтали (времена года, стороны Света, аналогичное им количество богов, растений, животных, героев, ветров, элементов, цветов, а также «выделение центра»⁷¹, связывающего вертикаль и горизонталь).

Одними из самых известных деревьев космического масштаба являются скандинавский Иггдрасиль⁷² и шумерский Хулуппу⁷³. Обычай своеобразного обожествления этих растений имелся и у древних славян: так, в одной из апокрифических легенд о создании вселенной говорится о том, что всё покоится на железном дубе, выросшем раньше, чем все остальные растения, и чьи «корни опираются на Божью силу...»⁷⁴. Принято выделять два основных варианта мифологемы мирового дерева: дерево жизни и дерево познания. Топоров в статье первого тома энциклопедии «Мифы народов мира»⁷⁵, посвященной данному архетипическому образу, пишет об отсутствии однозначного разграничения между этими двумя разновидностями и отмечает возможность слияния их «функций <...> в образе одного дерева»⁷⁶. Несмотря на общую сложность дифференциации дерева жизни и дерева познания, их можно различить в случае закрепления за ними их важнейших атрибутов: первое символизирует «возвращение к изначальному совершенству»⁷⁷ и «единство за

⁶⁷ *Королёв К. М.* Дерево мировое// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб., 2005. С. 148.

⁶⁸ *Топоров В. Н.* К вопросу об универсальных знаковых комплексах//Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. С. 11–24.

⁶⁹ *Топоров В. Н.* Первобытные представления о мире//Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. С. 39.

⁷⁰ Там же. С. 40.

⁷¹ Там же. С. 40.

⁷² *Мелетинский Е. М.* Иггдрасиль//Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 478–479.

⁷³ *Крамер С. Н.* Сказание о Гильгамеше//История начинается в Шумере. М., 1965. С. 215–232.

⁷⁴ *Афанасьев А. Н.* Мифология Древней Руси. М., 2003. С. 308.

⁷⁵ *Топоров В. Н.* Дерево познания//Мифы народов мира. Т. 1. С. 406 – 407.

⁷⁶ Там же. С. 407.

⁷⁷ *Купер Дж.* Дерево// Энциклопедия символов. М., 1995. С. 70.

пределами добра и зла»⁷⁸, тогда как второе обязательно связано с постижениями природных тайн.

При исследовании мифопоэтики чрезвычайно важно учитывать, что у мифологемы мирового дерева есть свои функциональные заместители – «роща, гора, камень и воды»⁷⁹. Наиболее близким, а порой и полностью тождественным дереву, является архетипический образ горы. Названные мифологемы могут выступать как единый образ в том случае, если «мировое дерево растёт на вершине горы»⁸⁰.

Наиболее значимым проявлением архетипа мирового дерева в «Смешанных столбцах» является антропоморфный образ деревьев в стихотворении «В жилищах наших». В данном произведении обозначенный архетип реализуется соединением двух своих вариантов: деревом познания и деревом жизни. Стоит отметить, что на протяжении всего стихотворения читателю предстаёт образ именно дерева познания, но окружающие его мотивы указывают на возможную перспективу перехода данного вида в дерево жизни. Таким образом, первоначальный для всех видов мифологических деревьев архетип мирового дерева в произведении Н. А. Заболоцкого не реализует свои варианты, а сам становится их потенциальным порождением.

Перейдём к интерпретации стихотворения и обратимся к первым двум строфам текста, в которых появляется субъектная форма авторской речи, выраженная местоимением «мы» [I, 79]. О том, что под этим словом скрывается именно авторский лирический субъект, свидетельствуют следующие признаки, которые будут рассмотрены в ходе анализа:

1) уподобленность «мы» «мировому столпу»⁸¹ (лирический субъект в стихотворении превращается в деревья);

2) связь «мы» с мотивами, соединяющими «сакральное и профанное, истинное <...> и мнимое»⁸²;

⁷⁸ Там же. С. 70.

⁷⁹ *Купер Дж.* Дерево// *Энциклопедия символов.* С. 70.

⁸⁰ *Королёв К. М.* Гора// *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* С. 108.

⁸¹ *Коптева Г. Г.* Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого. Автореферат ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011. С. 20.

⁸² Там же. С. 20.

3) «мы» является архетипическим персонажем, «созерцающим и прозревающим объективное существование действительности»⁸³.

По мнению Г. Г. Коптевой⁸⁴, в поэтике Заболоцкого именно эти признаки характерны для лирического субъекта, сближающегося с авторским началом, ведь сам поэт считал себя демиургом, творящим собственный мир, что хорошо заметно в стихотворении «Искусство» (1930). Именно демиург может выступать посредником в системе междумирья (сакральный и профанный миры), тогда как в произведении «В жилищах наших» таким соединяющим звеном является архетипический образ мирового дерева. Далее данные положения будут подтверждены анализом указанной мифологемы и окружающих её мотивов и образов.

«В жилищах наших» начинается с признания лирического субъекта, в котором он говорит следующее: «Мы тут живем умно и некрасиво» [I, 79]. Далее такое существование объясняется тем, что люди «забывают о деревьях» [I, 79]. Возможно, в этих словах заключена тоска героя по утраченной гармонии с бытием, так как в ходе стихотворения образ деревьев начнет трансформироваться в мифологему мирового дерева, традиционно считающуюся посредником «между вселенной (микрокосмом) и человеком (макрокосмом)»⁸⁵. Далее такое соединение микрокосма и макрокосма будет называться абсолютом.

Во второй строфе названные растения сопоставляются с металлом («Они поистине металла тяжелей/ В зелёном блеске сомкнутых кудрей» [I, 79]). Такое сравнение может быть понято следующим образом: деревья, по своей природе, более значимы для людей, чем различные металлы, которыми привыкло восхищаться человечество. Известно, что у многих народов дерево является символом рождения и развития, тогда как металлы обозначают «профанный мир»⁸⁶.

Следующие две строфы важны в понимании того, каким образом деревья могут способствовать духовному развитию человека. Обратим внимание на четверную

⁸³ Там же. С. 22.

⁸⁴ Коптева Г. Г. Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого. Автореферат ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2011.

⁸⁵ Топоров В. Н. Дерево мировое// Мифы народов мира. Т. 1. С. 405.

⁸⁶ Там же. С. 360.

рифму «листы – плоды – сады – плоды». Наличие тавтологии («плоды – плоды») в данном случае может указывать на то, что эти слова не тождественны друг другу по смыслу. Обратим внимание на эпитеты, употребляющиеся с ними: «звонкие» и «удобные». Перед нами возникают образы плодов совершенно различных по своей сущности: «звонкие плоды» [I, 79] – плоды ненастоящие, металлические; «удобные» [I, 79] же плоды, зарифмованные с «садами» [I, 79], отсылают нас к потерянному Эдему (атрибут древа жизни). Логическое ударение, возникающее на слабом месте в метрически-двойственном слове «так» («Так сквозь века, селенья и сады/Мерцают нам удобные плоды» [I, 79]), скорее всего, призвано привлечь внимание читателя на сопоставление двух картин, казалось бы, принадлежащих разным мирам (миру горнему, где находятся «удобные плоды» [I, 79], и миру дольнему, в котором мы можем видеть лишь слабые напоминания о потерянном рае). Мы предполагаем, что частица «так» в данном контексте тяготеет к выполнению функции уравнивания этих картин: деревья, описываемые в 3-й строфе, словно являются потенциальными обитателями Эдема – им стоит лишь стать обладателями «плодов удобных» [I, 79], а не «звонких» [I, 79]. Рифма «прелесть – наелась» [I, 79] также указывает на возможность достижения идеала: «прелесть» [I, 79] только тогда сможет превратиться в совершенство и сбросить «кисейные» [I, 79] прозрачные листы, когда насытится надлежащими плодами. Вера в достижение совершенства впервые появляется в 11-м стихе: «Ещё плодов удобных не наелась» [I, 79] (слово «ещё» выделено нами). Создаётся зачаток гармоничной атмосферы, к которой стремится не просто дерево, а человеко-дерево: «И детских рук изломанная прелесть...» [I, 79].

Вновь обратимся к возникновению сверхсхемного ударения – в этот раз оно падает на слово «что» в 20-м стихе. Следует обратить внимание на то, что оно встречается ещё раз в этом стихе и в предыдущем (во всех случаях слово «что» было выделено поэтом курсивом): «Кто знает, что подумали они,*Что* вспомнили и что открыли...» [I, 79].

Во всех трёх случаях Заболоцкий мог использовать курсив не только для обозначения ударной позиции, но и для того, чтобы выделить сам смысловой образ буквы «о», сопоставимой с цифрой ноль. Это предположение было бы очень спорным,

если бы не было подкреплено следующим наблюдением: в стихотворении встречаются образы круга, ноля или сферы в виде «сомкнутых кудрей» [I, 79], «корон» [I, 79], «колёс» [I, 80] и «пузырей» [I, 80]. Нам известно, что семиотика ноля в «Городских столбцах» Заболоцкого была проанализирована М. Каратоцолло⁸⁷, но мы не смогли найти аналогичных исследований по поэтике цикла «Смешанные столбцы», в который входит стихотворение «В жилищах наших».

Перед рассмотрением образа деревьев напишем несколько слов о дровосеках, которые о чём-то «подумали» [I, 79], что-то «вспомнили» [I, 79] и что-то «открыли» [I, 79]. После совершения в их сознании какой-то неопределенной перемены, лесорубы начинают вести себя согласно переживанию настоящего откровения: «Зачем, прижав к холодному стволу/Своё лицо, неудержимо плачут?» [I, 79]

Стоит отметить, что данные персонажи произведения своим поведением напоминают народы, верящие в то, что в деревьях обитают духи, и поэтому боящиеся рубить их⁸⁸.

Перейдём к анализу образа деревьев и обратимся к внутренней рифме «кроны - короны», которая, на наш взгляд, принимает на себя дополнительную смысловую нагрузку по следующей причине: функция ноля, как знака небытия, абсолюта «в индийской числовой системе подобна роли Короны (Кетер) в системе Древа Жизни в еврейской Каббале»⁸⁹ («Иные, кроны поднимая к небесам,/ Как бы в кроны спрятали глаза...» [I, 79])

Древо жизни выступает связующим звеном между «миром человеческим и миром божественным»,⁹⁰ так как сами люди не могут достичь противоположного полюса бытия вследствие своей ограниченности. В каббалистической традиции Древо заключает в себе совокупность десяти сефирот (слов – эманаций, с помощью которых Бог создал мир), по которым, как по лестнице, можно подняться к Создателю⁹¹. Как

⁸⁷ Каратоцолло М. Семиотика ноля в «Столбцах» Николая Заболоцкого// Н. А. Заболоцкий. Pro et contra. СПб., 2010. С. 681–695.

⁸⁸ Фрэзер Дж. Поклонение деревьям// Золотая ветвь. Новые плоды. М., 2014. С. 112 – 131.

⁸⁹ Каратоцолло М. Семиотика ноля в «Столбцах» Николая Заболоцкого// Н. А. Заболоцкий. Pro et contra. С. 682.

⁹⁰ Там же. С. 683.

⁹¹ Форчун Д. Десять Сефир в четырех мирах// Мистическая Каббала. Киев, 1995. С. 75– 86.

уже было сказано, ноль близок по значению к Короне или Кетер, являющейся Венцом всех эманаций, достигнув которого можно перенестись в божественный мир. Стоит заметить, что деревья, изображённые в стихотворении, лишь претендуют на роль древа жизни: обладая «звонкими», а не «удобными» плодами, они занимают место древа познания.

Наличие общего признака – «крон – корон» - у двух образов деревьев подтолкнуло нас к дальнейшему поиску параллелей между анализируемым стихотворением и Каббалой. Обратимся к строфическому уровню текста.

В 6-й строфе, состоящей из 10-ти стихов, происходит кульминация лирического сюжета: «мы» претерпевает метаморфозу в дерево. Такое превращение возможно благодаря тому, что в мифопоэтическом сознании превалирует принцип детерминизма, согласно которому все элементы вселенной неразрывно связаны⁹². «Глаза закрылись, времена отпали...» [I, 80] - «мы» достигает небытия, того абсолюта, который ожидает человека на десятой (если считать все сефироты, начиная с нижней и заканчивая высшей) ступени – эманации (Венце – Короне). Следует отметить, что число 10, выражающее абсолют, равно по значению нулю⁹³. Очень значимым является и то, что герой не просто вступает в божественный мир, а сам становится проводником в него.

Прежде чем перейти к последнему этапу анализа – интерпретации символов последней и предпоследней строфы, являющихся наиболее сложными для понимания, нам осталось написать несколько слов о важнейшем преимущественно анафорическом повторе слова «мы».

В каждой строфе слово «мы» обозначает разные состояния лирического героя стихотворения. Так, в первом четверостишии субъект не совершает никаких действий, он просто рассказывает нам некую историю, а в шестой строфе не только становится активным действующим лицом, но и претерпевает метаморфозу (эта перемена логически подчёркивается внутренней рифмой «встали – стали»). В последней же

⁹² Топоров В. Н. Стратегия архаичного сознания. Универсальный детерминизм. Первобытные представления о мире// Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. С. 41–43.

⁹³ Диксон О. Десять//Символика чисел. М., 1996. С. 71.

строфе лирический субъект пребывает в состоянии абсолюта, в котором он приобретает возможность чувствовать и земной, и небесный миры, на что указывают две пары рифм: «головы – валы», «лес – небес». Занимая «двойную» позицию дерево-человек («мы» не утрачивает людских черт полностью, так как обладает «лиственными лицами» [I, 80]) может не только смотреть на город сверху вниз, но и чувствовать, как в его «ногах проходят влажные валы» [I, 80].

Перейдём к рассмотрению трёх образов-символов: копыя, состоящего из света фонарей, города-ослика, а также облаков-пузырей. Следует сказать о том, что первый образ может быть понят только как метафора, не содержащая какого-либо символического подтекста, но нами он будет рассмотрен именно как символ, связанный своим значением с двумя оставшимися.

Образ города-ослика создается на протяжении следующих четырёх стихов: «Был город осликом, четырехстенным домом./На двух колесах из камней/Он ехал в горизонте плотном,/Сухие трубы накреняя» [I, 80]. Стоит отметить, что он может нести как отрицательную коннотацию, так и положительную. Так, сопоставление осла с «четырёхстенным домом» [I, 80] будто намекает читателю на закреплённое за его образом представление о глупом и ограниченном сознании, однако такое понимание сущности данного сравнения не может быть уместным при обращении к другой толковательной традиции анализируемого образа. У древних евреев осёл является символом «мира и спасения»⁹⁴. Такое истолкование восходит к библейскому пророчеству, согласно которому Мессия въедет в Иерусалим «верхом на осле»⁹⁵. При таком подходе к рассмотрению данного образа станет понятно, что «четырёхстенный дом» [I, 80] - это лишь то прошлое замкнутое пространство, из границ которого удалось выбраться лирическому субъекту стихотворения.

О. М. Фрейденберг в одной из своих работ пишет о чрезвычайно важной находке: «до нас дошел один очень малограмотный рисунок <...> человек в позе типичного моления стоит перед крестом, на котором распято божество с головой

⁹⁴ Королёв К. М. Осел// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 203.

⁹⁵ Там же. С. 203.

осла»⁹⁶. Исследовательница также отмечает примечательный для нашего анализа мотив, говоря о том, что в некоторых мифах описан въезд на небо осла и «тождественного ему божества»⁹⁷.

Заметим, что осел как парнокопытное животное должен находиться у основной части мирового древа, обозначающей человеческий мир⁹⁸, тогда как он покидает предназначенное ему место и устремляется в небесную сферу. Данное «поведение» также сближает его с фигурой Христа (двойная сущность и того и другого: с одной стороны, связаны с миром людей, с другой – наделены сакральными атрибутами).

Очень важным является тот факт, что мифологема осла в стихотворении «В жилищах наших» неразрывно связана с образом города, являющегося «четырёхстенным домом» [I, 80]. Исходя из этого наблюдения, можно сделать вывод о том, что спасителем человечества является оно само. Открытыми же остаются два вопроса: как это спасение должно произойти и происходит ли оно? Для того чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к анализу образов каменных колёс, горизонта, «сухих труб» [I, 80], пузырей – облаков и «светового» копья.

В образе колёс значимым является не только материал, из которого они сделаны, но и их количество. Два каменных колеса, как символ, рассмотренный сквозь призму христианской традиции, вызывают в нашем сознании параллель с тремя «ипостасями» православного камня: камнем основания, краеугольным камнем и живыми камнями. Первые два – связаны с образом самого Спасителя: «Христос был не только тем, на Ком построен новый Иерусалим, новое святилище (*то есть камнем основания*⁹⁹), но и замковым камнем (*камнем краеугольным*), в котором все находит своё завершение и который скрепляет всё сооружение»¹⁰⁰. В стихотворении,

⁹⁶ Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле// Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 637.

⁹⁷ Там же. С. 642.

⁹⁸ Топоров В. Н. «Мировое дерево». Опыт семиотической интерпретации// Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. С. 218.

⁹⁹ Отмечено нами.

¹⁰⁰ Ринкер Ф. Библейская энциклопедия Брокгауза. Кременчуг, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vrau.net/brokhaus/b10/> (дата обращения: 01.05.2016).

анализируемом нами, представлены только эти два камня, не хватает же — живых камней.

Словосочетание «живые камни» упоминается апостолом Петром в книге Деяний Святых Апостолов¹⁰¹ и обозначает совокупность христиан, воздвигающих в своей душе духовный дом. Отсутствие живых камней в стихотворении Заболоцкого может означать не отсутствие людей, которые хотят достичь абсолюта (так как герои стихотворения уже превратились в деревья), а неправильный подход в поиске духовного знания. В первой главе мы неоднократно писали о том, что ситуации, в которых человек хочет заполучить некие тайные знания, не всегда заканчиваются хорошо. Сами сюжеты некоторых стихотворений (например, «Царицы мух» и «Змей») подсказывают читателю мысль о том, что на некоторые сокрытые знания не нужно посягать. В стихотворении «В жилищах наших» мотив познания воплощается в образе копьё, состоящего из света городских фонарей и отсылающего нас к мотиву распятия Христа. Согласно Богомильской апокрифической легенде, крест, к которому был пригвождён Иисус, «был вырезан из побега древа познания»¹⁰². Примечательно, что это же самое копьё может быть рассмотрено в качестве мотива потенциального спасения, причём не только потому, что сам Христос воскрес после своей казни, но и потому, что, по одной из возможных версий, Сиф воскресил Адама с помощью засохшей ветви того же древа познания (эти сведения упоминаются в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского)¹⁰³.

Важно отметить и одну значимую параллель, проведённую К. Г. Юнгом в одной из его работ¹⁰⁴. Исследователь, анализируя миф о верховном боге скандинаво-германской мифологии Одине, который, желая получить тайные знания, был добровольно пригвождён к древу мира собственным копьём, приходит к следующему выводу: восшествие на данное древо является символом расширения сознания. Нам кажется чрезвычайно важным, что Один хотел получить специфические знания и

¹⁰¹ Деяния Святых Апостолов// Библия онлайн [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bibleonline.ru/bible/rus/44/02/> (дата обращения: 01. 05. 2017).

¹⁰² Королёв К. М. Древо познания// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 157.

¹⁰³ Ворагинский И. О Страстях Господних// Золотая легенда. М., 2017. Т. 1. 303–317.

¹⁰⁴ Юнг К. Г. Феноменология духа в сказках [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php (дата обращения: 30. 05. 2017).

умения, связанные с ясновидением и миром мёртвых, а не духовно преобразоваться, что может быть прочитано с отрицательной коннотацией.

Таким образом, заявленная в сюжете произведения возможность возвращения к гармонии, с нашей точки зрения, сможет быть окончательно реализована вследствие правильного подхода в постижении специфических знаний.

Достижение абсолюта (в данном случае путём соединения земли и неба), произошедшее с людьми, превратившимися в деревья, потенциально ожидает и всё человечество. Обратимся к следующему описанию города-ослика: «Он ехал в горизонте плотном,/Сухие трубы накренья» [I, 80].

О. М. Фрейденберг в работе «Миф и литература древности» пишет о том, что в сознании первобытного человека горизонт воспринимался своеобразными «воротами, стоящими у пределов тьмы, «того света», <...> и «этого света»¹⁰⁵ Принимая во внимание этот факт, мы можем предполагать, что человечеству, воплощённому в образе города-ослика, для достижения слияния макрокосма и микрокосма необходимо пройти сквозь эти ворота (то есть «горизонт» [I, 80]), однако этого не происходит, на что указывают фигурирующие в произведении «сухие трубы» [I, 80] города и «морщинистые пузыри» [I, 80] облаков.

Дело в том, что одним из необходимых элементов свершения обряда соединения земли и неба является дождь¹⁰⁶, который в анализируемом стихотворении ещё не просто не прошёл, на что указывает эпитет «сухие трубы» [I, 80], но, кажется, пока и не собирается идти, судя по данному поэтом описанию неба. Сравнение «пустых (то есть не наполненных водой) облаков» [I, 80] с «морщинистыми пузырями» [I, 80] ещё больше акцентируют внимание читателя на их обезвоженности».

Таким образом, город-ослик так и остаётся на пути вхождения в мир абсолюта. Мы не можем сказать, сможет ли он вступить во врата горизонта, но то, что такое развитие событий возможно, становится понятно, благодаря введению мотивов

¹⁰⁵ Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле// Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 630.

¹⁰⁶ Купер Дж. Дождь// Энциклопедия символов. С. 77.

потенциального спасения, олицетворяемых образами «удобных плодов» и «ослика», который может являться не только домом, но и Мессией.

В ходе анализа стихотворения «В жилищах наших» была рассмотрена потенциальная эволюция образа древа познания в древо жизни. Примечательно, что Заболоцкий разрабатывает свой собственный порядок мифа: древо жизни из первоначального архетипа превращается в его инвариант.

1.2. Закодированный образ деревьев

В стихотворениях «Птицы» и «Звёзды, розы и квадраты» мифологема мирового древа реализуется имплицитно, наращивая вокруг ключевых образов этих произведений свои атрибутивные мотивы. Обратимся к более раннему тексту – «Звёздам, розам и квадратам» – и попытаемся доказать, что архетипический образ мирового древа в данном случае не просто задан, но и совмещен со своим вариантом – мировой горой.

На наличие мифологемы мировой горы в указанном произведении указывает Л. Н. Кретьева в работе под названием «Мифологические модели мироустройства и мифопоэтические парадигмы в ранней лирике Н. А. Заболоцкого»¹⁰⁷. В своей статье исследовательница также отмечает повтор данного архетипического образа в поэме «Безумный волк» (1931), однако не анализирует его ни в первом, ни во втором случае.

Мифологема горы появляется в самом конце стихотворения «Звёзды, розы и квадраты» в песне «маленькой птички» [I, 104], величающей горы. Для того чтобы доказать, что воспеваемый ею природный объект воплощает именно архетипическое значение, сначала необходимо обратиться к образу птицы, в котором в свою очередь реализуется мифологема мирового древа.

Обратим внимание на то, что птица «сидит» [I, 104] «между солнцем и луною/В дырке облака...» [I, 104], словно ей есть на чём удержаться. Известно, что во многих мифологиях мировое древо окружено различными животными, в том числе и

¹⁰⁷ Кретьева Л. Н. Мифологические модели мироустройства и мифопоэтические парадигмы в ранней лирике Н. А. Заболоцкого [Электронный ресурс]. URL: <http://mognovse.ru/wkn-mifologicheskie-modeli-miroustrojstva-i-mifopoeticheskie-p.html> (дата обращения: 20. 04. 2017).

птицами, которые сидят на его кроне¹⁰⁸. Своеобразное положение птицы, а также наличие в произведении образа гор позволяют предположить, что в анализируемом нами стихотворении присутствуют две изофункциональных мифологемы: мировая гора и растущее на ней мировое дерево. Эта гипотеза может быть подтверждена анализом неоднозначных образов-символов «звезд, роз и квадратов» [I, 104], а также «жезлов, кубков и колёс» [I, 104] (заметим, что в эпоху упадка космогонического сознания мировое дерево стало заменяться такими символами, как «круг, квадрат, мандала, крест¹⁰⁹»). Их рассмотрение выведет нас на новый уровень возможного понимания мифологемы мирового дерева в исследуемом стихотворении, после которого мы сможем предположить, что данный архетип в контексте «Звёзд, роз и квадратов» воплощается в своем варианте – древе познания.

И. Е. Лоцилов в работе «Феномен Николая Заболоцкого»¹¹⁰ предлагает рассматривать перечисленные нами образы в контексте тароттно-каббалистической традиции. Так, по его мнению, «жезлы, кубки и колёса» могут обозначать масти карт Таро, а «звёзды, розы и квадраты» - «<...> символы тайных учений...»¹¹¹ Ещё одним показательным словом являются «дома», которые могут быть поняты и как обычные дома, и как астрологическое и хиромантическое понятие. Доказывая свою точку зрения, Лоцилов обращает внимание читателя на ряд эпитетов, относящихся в равной степени как к образам «звёзд, роз и квадратов», так и к «жезлам, кубкам и колёсам»: «тонки, круглы, полосаты» [I, 104]. Исследователь пишет о том, что последние могут являться как гадальными или магическими картами («тонки» и «полосаты»), так и «сферами бытия (*круглы*)»¹¹². Мы полностью согласны с точкой зрения автора «Феномена Николая Заболоцкого» и попробуем рассмотреть перечисленные образы именно с этой стороны.

¹⁰⁸ Топоров В. Н. «Мировое дерево». Опыт семиотической интерпретации// Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. С. 218.

¹⁰⁹ Топоров В. Н. Первобытные представления о мире// Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. С. 47.

¹¹⁰ Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Хельсинки, 1997. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

¹¹¹ Там же. С. 59.

¹¹² Там же. С. 59.

Образ звёзд в данном стихотворении не может быть охарактеризован конкретнее, чем в работе Лоцилова, так как не имеет каких-то точных описаний. Отсутствие атрибутов в данном случае препятствует выяснению того, какие именно звёзды представлены в тексте (например, гексаграмма или пентаграмма).

Следующий интересующий нас образ – образ «роз» – может быть прочитан сквозь призму алхимии на основании параллельных значений у двух других образов – «жезлов и «кубков». Известно, что в алхимической традиции «красная и белая розы являются символом <...> обоих первоначал – серы и ртути»,¹¹³ тогда как упоминаемые нами масти Таро также обозначают данные элементы. Следует также отметить, что жезлы символизируют стихию огня, а кубки – воду¹¹⁴.

«Жезлы» и «кубки» сопровождаются «колёсами» - ещё одной таротной мастью, которая, в свою очередь, является воплощением соли и земли.¹¹⁵ На первый взгляд, может показаться, что в стихотворении отсутствуют мечи, закрывающие карточный ряд, однако это не так. Образ птицы позволяет предположить, что мечи в контексте данного произведения присутствуют имплицитно и выражаются именно в фигуре данного животного. Известно, что на многих картах Таро данной масти изображены птицы (например, колода А. Уэйта¹¹⁶), что, по всей видимости, связано с отнесением мечей к воздушной стихии¹¹⁷.

Примечательно, что птица своей песней прогоняет «жезлы и кубки», тем самым оставляя в сюжетном пространстве стихотворения только мечи, воплощаемые в ней самой, и «колёса». Мы предполагаем, что данные масти сохранены не случайно: символизируя воздух и землю, они могут указывать на совершение в произведении обряда соединения двух противоположных миров, что в свою очередь снова отсылает нас к образу мирового древа.

Вспомним, что Лоцилов также предлагает рассматривать «жезлы, кубки и колёса» в качестве «сфер бытия» вследствие их «круглой» формы, однако такое

¹¹³ Бидерманн Г. Роза// Энциклопедия символов. С. 224.

¹¹⁴ Михельсен Т. Полное руководство по Таро. М., 2006. С. 30.

¹¹⁵ Там же. С. 30.

¹¹⁶ Уэйт А. Мать мечей// Иллюстрированный ключ к Таро. Киев, 2000. С. 54–61.

¹¹⁷ Михельсен Т. Ассоциации со стихиями// Полное руководство по Таро. С. 277–278.

сопоставление было бы едва возможно провести, если бы названные масти Таро не были связаны с каббалистической традицией. Д. Форчун пишет о том, что жезлы обозначают мир Ацилут (самый высший «архетипический» слой Вселенной, состоящий из одних эманаций), кубки – мир Брия (более низший уровень, в котором есть место ангельским чинам, но нет места каким-либо проявлениям материи), мечи – мир Йецира, в котором проявляется форма, пентакли (колёса) – мир Асия (самый низший уровень, в пространствах которого материя проявляется в ещё большей степени).¹¹⁸ Обратим внимание на то, что «телескопам» [I, 104] не удаётся изучить пространство «жезлов и кубков»: «Но машина круглым глазом/ В небе бегала напрасно:/ Все квадраты улетали,/ Исчезали жезлы, кубки» [I, 104].

Отметим, что квадрат, соотносясь с цифрой четыре, согласно Каббале, может обозначать память. Данный мотив неразрывно связан как с мировым деревом, так и с деревом познания как аллюзия на утраченную гармонию. Заметим, что «телескопы» не могут вперить свой взгляд не только в «жезлы и кубки», но и в «квадраты».

Образы «звезд, роз и квадратов» [I, 104] вовсе не случайно уподобляются «стрелам северного сиянья» [I, 104], ведь всё действие происходит над мировой горой, находящейся там, где проходит ось мира, чьё продолжение вверх, в свою очередь, «указывается положением Полярной звезды...»¹¹⁹

Перейдём к анализу стихотворения «Птицы», которое, на наш взгляд, также может заключать в себе имплицитное воплощение архетипа мирового древа.

Нам известна работа М. В. Ганина «О точках пересечения смертного в творчестве В. Хлебникова и раннего Н. Заболоцкого: «Камыши» и «Птицы» (маргиналии к теме)»¹²⁰, в которой автор рассматривает образ птиц с мифопоэтической точки зрения. Данное исследование посвящено анализу именно мотива смерти, неразрывно связанного с ключевой мифологемой произведения, однако многие другие мотивы, также относящиеся к птицам, Ганиным не трактуются. Образ пернатых, по

¹¹⁸ Форчун Д. Десять Сефирот в четырёх мирах// Мистическая Каббала. Киев, 1995. С. 75–86.

¹¹⁹ Топоров В. Н. Гора// Мифы народов мира. Т. 1. С. 311.

¹²⁰ Ганин М. В. О точках пересечения смертного в творчестве В. Хлебникова и раннего Н. Заболоцкого: «Камыши» и «Птицы» (маргиналии к теме)// История русского литературного процесса XI – XX вв. и закономерности его развития на современном этапе. Чебоксары, 2015. С. 48–53.

мнению автора статьи, благодаря его временному нахождению в камышах, включён в систему «междумирья»¹²¹. Дело в том, что за данным растением в некоторых культурах закреплены витальные и мортальные значения. Первые, например, можем найти в библейской легенде о пророке Моисее, рождённом в зарослях камыша (Исх. 2:3), а вторые – в апокрифе «Житие Адама и Евы», согласно которому имя «Каин» происходит от еврейского «qane» («камыш»)¹²². Примечательно, что в одном из неоконченных вариантов данного жития орудие убийства Авеля становится именно камыш¹²³. Мортальные значения камыша находим и в одном из образов калмыцкой мифологии – некоем «кун-мусе» - антропоморфном чудовище, которое прячется в камышовых зарослях и нападает на людей¹²⁴. Рассматривая ситуацию, происходящую в камышах (поедание мыши птицей), Ганин пишет о том, что «мышка» [I, 102] «становится компонентом биосферы, частью «единого»...»¹²⁵, соединяясь своей кровью с землею («водица/ Струйкой на землю текла» [I, 102]).

Обратимся к мотивно-образному полю произведения. В самом начале стихотворения задаётся мотив обожествления: «Птицы лёгкие висели,/Как лампы среди небес» [I, 102].

Так же, как и в предыдущем стихотворении «Звёзды, розы и квадраты», весьма необычное положение птиц в небе может указывать на то, что пернатые находятся на дереве, причём на очень высоком, так как люди, на которых они смотрят, «ползают, как клопики» [I, 102]. Примечательно также, что глаза птиц уподобляются «телескопикам» [I, 102]: вспомним, что в «Звёздах, розах и квадратах» уже фигурировал данный аппарат. Вполне возможно, что благодаря этой параллели, в «Птицах» проявляется мотив познания, но только в «перевёрнутом» виде. «Телескопы» [I, 104] в «Звёздах, розах и квадратах» не могут изучить небо, тогда как птицы всё видят и могут созерцать. Мотив созерцания, в свою очередь, может быть

¹²¹ Там же. С. 50.

¹²² Папазян А. А. Каин// Мифы народов мира. Т. 1. С. 608.

¹²³ Там же. С. 609.

¹²⁴ Неклюдов С. Ю. Мангус// Мифы народов мира. Т. 2. С. 99–100.

¹²⁵ Ганин М. В. О точках пересечения мортального в творчестве В. Хлебникова и раннего Н. Заболоцкого: «Камыши» и «Птицы» (маргиналии к теме)// История русского литературного процесса XI – XX вв. и закономерности его развития на современном этапе. С. 51.

усмотрен в пятой строфе стихотворения, в которой глаза птицы «потухают» [I, 104], и она начинает «думать» [I, 104].

Перечисленные мотивы позволяют предположить, что представленный в стихотворении образ пернатых воплощает в себе контаминацию древних представлений о существовании священных птиц, сидящих на мировом древе. Стоит заметить, что неопределённое количество пернатых Заболоцкого в начале произведения трансформируется в одну птицу с двумя личинами: созерцательного и разрушающего начала. Мы предполагаем, что в исследуемом стихотворении поэт мог обратиться сразу к двум стадиям мифа о древнеиндийской Гаруде – «птице <...> создателе и разрушителе всего...»¹²⁶. Первая стадия, по всей видимости, более ранняя, зафиксирована в «Рамаяне» - древнеиндийской эпической поэме, написанной около 4-го века до н. э.¹²⁷ Вторую стадию находим в «Упанишаде» - одной из частей Вед, которая начала писаться не ранее, чем с 5-го века до н. э.¹²⁸ В «Рамаяне» Гаруда фигурирует именно под своим именем и обладает двойственностью (заметим, что сочетание нескольких признаков в каком-то одном священном существе обычно наблюдается в более древних мифах, тогда как позже эти атрибуты начинают расходиться к разным персонажам). В «Упанишаде» же встречается образ двух птиц, сидящих на древе мира: «одна поедает плоды (символ активной жизни), другая – созерцает (символ стремления к медитации)»¹²⁹.

Обратим внимание на то, что птица (уже одна) убивает мышь, которая, в свою очередь, является хтоническим существом в системе мирового древа. Данная деталь, а также связь птиц с двумя полярными началами (активное/пассивное), как нам кажется, могут быть соотнесены с мифопоэтическими представлениями о двух светилах, как двух птицах, сидящих на древе. В связи с этим, можно предположить наличие трансформированного мифа о противоборстве бога Ра и змея¹³⁰ (замещенного мышью) в анализируемом стихотворении. Данная гипотеза была бы очень спорной,

¹²⁶ Купер Дж. Птицы// Энциклопедия символов. С. 262.

¹²⁷ Блаватская Е. П. Гаруда// Теософский словарь. М., 2009. С. 120.

¹²⁸ Блаватская Е. П. Упанишада// Теософский словарь. С. 421–422.

¹²⁹ Бидерманн Г. Птицы// Энциклопедия символов. С. 216.

¹³⁰ Уоллес Бадж Э. А. Таблица Х// Египетская Книга мертвых. М., 2003. С. 182.

если бы подобный сюжет не развивался как минимум еще в двух произведениях («Змеи» (1929) и «На лестницах» (1928)), речь о которых пойдет в следующих главах.

На вопрос о том, почему птица «думает», мы уже ответили – это происходит благодаря её созерцательной сущности, однако почему она несчастна? С одной стороны, комплекс мотивов, связанный с темой познания, раскрывающейся на протяжении всего цикла «Смешанных столбцов» (мотивы разочарования, табу, наказания, невозможности постижения сакрального знания), может говорить о том, что птице, даже будучи священной, не дано знать всё, как и лирическому герою стихотворения. С другой стороны, птица может быть несчастна именно вследствие обладания сакральными знаниями, недоступными человеку.

Таким образом, имплицитная мифологема мирового древа в стихотворениях «Птицы» и «Звезды, розы и квадраты» воплощается в образах пернатых. Если в «Звездах...» данная аллюзия подкрепляется образом горы, то в «Птицах» - странным положением птиц на небе, а также трансформированным мифом о противоборстве Ра и змея Апопа.

ГЛАВА 2. МЕТАМОРФОЗЫ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ЖИВОТНЫХ В «СМЕШАННЫХ СТОЛБЦАХ»

2.1. Конь, корова и бык как персонажи лунарно-солярного мифа

Цикл стихотворений Н. А. Заболоцкого «Смешанные столбцы» включает в себя множество образов животных, которые, на наш взгляд, помогают поэту создать мифопоэтическую картину мира. Центральными представителями поэтической «фауны» произведений Заболоцкого являются конь, корова и бык, муха, змеи и птицы. В данной главе мы попытаемся выявить архетипическую природу названных образов. Следует отметить, что роль птиц в поэтике Н. А. Заболоцкого рассмотрена в первой главе исследования в связи с их неразрывной связью с мифологемой мирового дерева. В связи с намеченной целью в данной части работы мы попытаемся выполнить следующие задачи:

- определить, к каким мифопоэтическим традициям могут восходить указанные образы животных;
- установить отличия и сходства в образах парнокопытных;
- выявить круг мотивов, связанных с выбранными архетипическими образами.

В первом параграфе данной главы будут рассмотрены образы коня, коровы и быка на примере следующих стихотворений: «Лицо коня» (1926), «Прогулка» (1929), «Предостережение» (1932) и «Искусство» (1930).

Анализируемый нами цикл «Смешанные столбцы» открывается описанием «волшебного коня» [I, 77] («Лицо коня»), получающим развитие на основе следующих архетипических образов: плодов Эдема, земли обетованной и дерева жизни. Стоит отметить, что конь является «сквозным общеобэриутским иероглифом»¹³¹ (образ этого животного встречается, например, в стихотворении Д. И. Хармса «В репей закутанная лошадь...»¹³² (1926) и в таких произведениях А. И. Введенского, как «Элегия»¹³³

¹³¹ Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 129.

¹³² Хармс Д. И. «В репей закутанная лошадь...»// Полн. собр. соч.: в 3 т. СПб, 1997. Т. 1. С. 50-51.

¹³³ Введенский А. И. Элегия// Все. М., 2011. С. 261–263.

(1940) и «Гость на коне»¹³⁴ (1931-1933)). Если в стихотворении Хармса конь проводит акафисты (возможно влияние на «Болель» (1928) из «Городских столбцов», о чем будет написано в следующей главе), то у Заболоцкого он представлен в качестве своеобразного немом пророка, который не может поделиться своими «чудесными виденьями» [I, 77] с людьми, имеющими язык, но не способными с ним совладать. Если бы конь вдруг получил возможность говорить, то он донес бы до человечества «слова, которые не умирают» [I, 77], слова, напоминающие своей формой «яблоки» [I, 78], своим вкусом и запахом – «молоко» [I, 78] и «мед» [I, 78]. Данное визуально-вкусовое сравнение отсылает читателя к мифологическому наследию, согласно которому плоды являются символом Эдема и «золотого века человечества»¹³⁵, а такие вещества, как мед и молоко, указывают на «изобилие <...> земли обетованной»¹³⁶. Мотив пророчества также подкрепляется указанием на наличие у коня сверхъестественного слуха («Он слышит говор листьев и камней» [I, 77]), дара всеобъемлющего понимания (осознаёт то, что говорят звери и птицы) и ясновидения («Кому расскажет он/ Свои чудесные виденья?» [I, 77]). О том, что перед нами некий посланник Бога, а не просто животное, наделённое сказочными атрибутами, говорит не только его «царская порфира» [I, 77] (царь как наместник Бога на земле), но и следующая его характеристика. В самом начале стихотворения конь и его «напарница» корова уподобляются «каменной стене» [I, 77], окаймляющей вселенную, и тем самым становятся некими проводниками между земным и космическим пространствами: известно, что в древние времена стены считались своеобразным сакральным локусом, отделяющим обыденный мир от мира священного.

Следует отметить, что образ коня у Заболоцкого многозначен, так как он может быть рассмотрен не только как пророк, но и как своеобразный страж. В середине стихотворения это животное сравнивается с «рыцарем на часах» [I, 77], то есть с часовым, фигура которого встречается в «Часовом» (1927) из «Городских столбцов», а также в произведении Хармса «Часовой – теперь я окончательно

¹³⁴ Там же. С. 181–183.

¹³⁵ *Королёв К. М.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб., 2005. С. 545.

¹³⁶ Там же. С. 545.

запутался...» (1933), и, как отмечает в одной из своих статей К. Ф. Пчелинцева, выступает «хранителем миропорядка»¹³⁷ творимой поэтом вселенной. Таким образом, конь является защитником человеческой планеты в двойной степени: находясь «над миром» [I, 77] и в самом мире. Пребывая в двух локусах одновременно, это животное уподобляется мифологическому мировому дереву, которое, согласно многим древним традициям, соединяет земное и небесное пространства. Следует отметить, что в мифологии древних скандинавов мировое дерево носило имя Иггдрасиль (в переводе – «конь Одина»¹³⁸), а у индусов – Ашваттха (в переводе – «лошадиная стоянка»¹³⁹). К. М. Королев также отмечает бытование в русском народном творчестве сюжетов о «выпасе коней в ветвях дерева»¹⁴⁰.

Мотив времени, привносимый в стихотворение сравнением коня с «рыцарем на часах» [I, 77], указывает на ещё одно возможное прочтение анализируемого символического образа. Так, А. Н. Афанасьев отмечал, что конь в древние времена считался олицетворением времени, так как он бежит так же быстро, как и оно¹⁴¹.

Находясь «над миром» и в мире одновременно, а также обозначая собой временное течение, образ коня анализируемого стихотворения уподобляется и образу солнца, своему традиционному символическому собрату¹⁴². Эта взаимосвязь выражена и в некоторых древних текстах. В Ведах, например, существует мандала, в которой конь является прямым потомком солнца: «Из Солнца вытесали вы коня, о боги»¹⁴³.

Ещё одной немаловажной, хоть и не центральной мифологемой стихотворения «Лицо коня», является корова, образ которой, с нашей точки зрения, также несёт в себе архетипическое значение. Главным указанием на то, что данное животное может быть

¹³⁷ Пчелинцева К. Ф. Персонажи «Столбцов» Н. Заболоцкого в их связи с обрядом инициации// Литература и фольклорная традиция (тезисы докладов научной конференции 15-17 сентября 1993 г.). Волгоград, 1993. С. 83.

¹³⁸ Королёв К. М. Фрукты (плоды)//Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб., 2005. С. 192.

¹³⁹ Там же. С. 193.

¹⁴⁰ Там же. С. 193.

¹⁴¹ Афанасьев А. Н. Баснословные сказания о зверях//Поэтические воззрения славян на природу. М., 1965. Т. 1. С. 592–651.

¹⁴² Бидерманн Г. Лошадь (конь)// Энциклопедия символов. М., 1996. С. 152–153.

¹⁴³ Елизаренкова Т. Я. I. 163. Восхваление коня//Ригведа. Мандалы I–IV. М., 1989. С. 199.

рассмотрено в мифологической парадигме, является метафорический эпитет «скулы вековые» [I, 77]. Перед читателем раскрывается образ не просто старой коровы, а настоящего «мирового животного»¹⁴⁴, которое принимало участие в создании вселенной. Образ коровы может быть рассмотрен в качестве посредника между миром небесным и миром земным, так как это животное традиционно является символом облаков, наполненных дождем¹⁴⁵.

Несмотря на то, что описанию коровы в стихотворении отведено мало места, её образ предстает перед нами в более детализированном виде, чем последовательное изображение образа коня. Происходит это потому, что Заболоцкий, создавая образ коровы, сосредотачивается на описании её головы, обходя стороной все остальные части её тела. С первых же строк описания данного животного поэт, а вместе с ним и читатель, абстрагируются от всего того, что не связано с коровьей головой. Так, в соломе шумит не сам зверь, а только его рога: «Рогами гладкими шумит в соломе/ Покатая коровы голова» [I, 77].

Далее читателю дано взглянуть в «каменистый лоб» [I, 77], который «притиснул» [I, 77] или саму корову, или голову. Возможность двоякого грамматического прочтения текста приводит к окончательному разделению животного и его головы.

Ещё одной важной деталью описания данного образа являются «косноязычные глаза» [I, 77], которые, «вращаясь по кругу» [I, 77], отсылают нас к мифологическому циклическому времени. Мы считаем, что в указанном метафорическом эпитете не кроется отрицательная характеристика коровы (несмотря на то, что «лицо коня прекрасней и умней» [I, 77]), так как такое прочтение данного описания противоречит отчетливо положительному образу данного зверя в стихотворении «Искусство» и образам быка в «Прогулке» и «Предостережении».

Наличие в стихотворении «Лицо коня» двух животных – коровы и лошади – вовсе не случайно. Можно предположить, что в данном стихотворении Заболоцкий создаёт свою версию лунарно-солярного мифа, так как корова в мифопоэтической

¹⁴⁴ *Королёв К. М.* Корова//Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 193.

¹⁴⁵ Там же. С. 194.

традиции обозначает «лунный мир»¹⁴⁶. Метафорический эпитет «косноязычные глаза» подчёркивает мотив женского в образе этого животного, указывая на его пассивность по сравнению с мужским началом в образе «солнечного» коня.

Завершая анализ произведения, мы бы хотели сказать о связи его поэтики с творчеством такого художника, как П. Н. Филонов, влияние которого на Заболоцкого изучено еще не достаточно. Так, проблеме соотношения их творчества посвящены следующие работы: ««Кристаллическая техника»: Н. Заболоцкий и П. Филонов» (К. А. Золотарёва),¹⁴⁷ «Филонов и обэриуты» (Г. Ю. Ершов),¹⁴⁸ «Заболоцкий и живопись» (В. Н. Альфонсов)¹⁴⁹.

На наш взгляд, образ коня в анализируемом стихотворении может напомнить картину Филонова «Тварь» (1925), на которой изображено животное, стоящее на задних лапах. И конь, и зверь выступают своеобразными мифическими сущностями, чья загадочность не позволяет идентифицировать их. Проявляется в «Лице коня» и «аналитический» метод Филонова, согласно которому художник «расчленяет» образы и дает лишь проекцию их будущего синтеза¹⁵⁰. Такой подход у Заболоцкого замечен в описании коровы, чья голова словно существует отдельно от тела.

Обратимся к стихотворению «Прогулка», на особый мифологический циклический хронотоп которого указывает птица, распевая «песенки старинные» [I, 81]. Одним из важнейших образов данного стихотворения является бык, характеризующийся тремя ключевыми качествами: над его головой «светят белые рога» [I, 81], он «седые слезы точит» [I, 81] и «ходит пышный, чуть живой» [I, 81]. Эпитет «седые слёзы» можно понимать по-разному. Во-первых, как подчёркивание визуального восприятия подсвечивающихся солнцем слёз. Во-вторых, как указание на старость животного, а вместе с тем и на его древнее происхождение. Возможно, что перед читателем раскрывается образ некоего священного быка, ведь свет, исходящий от

¹⁴⁶ Бидерманн Г. Корова// Энциклопедия символов. С. 127.

¹⁴⁷ Золотарева К. А. «Кристаллическая техника»: Н. Заболоцкий и П. Филонов// Русская филология. Тарту, 2004. С. 122–127.

¹⁴⁸ Ершов Г. Ю. Филонов и обэриуты// Павел Филонов. Очевидец незримого. СПб., 2006. С. 55–66.

¹⁴⁹ Альфонсов В. Н. Заболоцкий и живопись// Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.-Л., 1966. С. 177–230.

¹⁵⁰ Там же.

его рогов, может быть сопоставлен с «солнечным диском между рогов»¹⁵¹ у египетского бога плодородия Аписа. О том, что данный образ может быть рассмотрен в качестве проявления божества, говорит и предсмертное состояние зверя. Являясь «пышным» и «чуть живым», бык напоминает телца, готового к закланию. Следует отметить, что К. М. Королёв в «Энциклопедии символов, знаков и эмблем» пишет о том, что в «рогах Тельца видели крест с рукоятью»¹⁵², и христиане в своем сознании соединяли этот символ с Христом.

Рога в качестве символа встречаются и в стихотворении «Искусство». В данном произведении одним из ключевых образов вновь становится корова, чья голова напоминает храм, увенчанный «двумя рогами (словно луна в первой четверти)» [I, 88]. Причастность к сакральному локусу головы этого животного и сравнение его рогов с месяцем дают возможность рассматривать корову в качестве «атрибута лунного божества <...> или земного его воплощения»¹⁵³. Дж. Купер также пишет о том, что «рога коровы – это Луна в неполной фазе»¹⁵⁴.

А. А. Кобринский в работе «Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века»¹⁵⁵ пишет, что геометризированное описание коровы в «Искусстве» восходит к манере К. С. Малевича,¹⁵⁶ но не называет его конкретных произведений. Можно предположить, что на Заболоцкого повлияла картина «Корова и скрипка» (1913), на которой парнокопытное словно выходит из сердцевины инструмента.

Проблеме взаимосвязи Малевича и обэриутов посвящены некоторые главы книги К. С. Букуша «Малевич»¹⁵⁷. Следует отметить, что работ, посвященных сопоставлению творчества именно Заболоцкого и Малевича, мы не обнаружили, поэтому данная проблема является актуальной.

¹⁵¹ Королёв К. М. Телец// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 181.

¹⁵² Там же. С. 182.

¹⁵³ Там же. С. 180.

¹⁵⁴ Купер Дж. Телец// Энциклопедия символов. С. 149.

¹⁵⁵ Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013.

¹⁵⁶ Там же. С. 138.

¹⁵⁷ Букуша К. С. Малевич. М., 2013.

«Искусство» можно считать одним из манифестов творчества Заболоцкого. Лирический герой произведения – «однообразный человек» [I, 89] - вместо того, чтобы играть разные роли, предпочитает заглядывать под маски различных привычных для человека вещей и с помощью своего творчества доносить свою правду о мире другим людям. Именно благодаря его видению окружающего, «владыка планеты» [I, 88] (человек) может узреть в доме «кладбище деревьев» [I, 88], а в корове – лунное божество.

Любопытен конец стихотворения, в котором корова начинает «варить кашу» [I, 89]. Являясь одновременно и животным, пребывающим на земле, и своеобразным проявлением Луны, этот зверь прислуживает поэту. Данный мотив подчёркивает общую природу двух создаваемых миров: земного и божественного. На частичное равенство стихотворца и Бога указывает и их общая работа. Важным критерием настоящего «владыки планеты» [I, 88], с точки зрения Заболоцкого, является умение «вымолвить слово» [I, 89], которое, претворяясь в мир, преобразуется в конкретный «предмет» [I, 89]. Мотив создания настоящего бытия с помощью поэтической речи влечёт за собой тему теургии, обозначающую, по мысли Н. А. Бердяева, «богодействие, совместное с Богом действие»¹⁵⁸ поэта-демиурга. Несмотря на несомненную близость лирического героя и Творца, стихотворец лишён главного качества Бога – способности совершать чудеса, так как не может воскресить «мёртвые домики мира» [I, 89], а лишь делает из них своеобразных марионеток, «прыгающих» [I, 89] под его музыку.

Теме творчества посвящено и стихотворение «Предостережение», в котором большую роль играет архетипический образ первородного быка. А. В. Бутова в одной из своих работ¹⁵⁹ выделяет три ключевых установки, которым должен следовать поэт, согласно данному произведению:

- 1) не пользоваться «средствами музыки»¹⁶⁰;
- 2) «соединить безумие с умом» [I, 107];
- 3) создать «среди пустынных смыслов <...> училище миров» [I, 107].

¹⁵⁸ Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 354.

¹⁵⁹ Бутова А. В. «Разумная» музыкальность и поэтика Н. А. Заболоцкого // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Вып. 64. Челябинск, 2012. № 6. С. 42–46.

¹⁶⁰ Там же. С. 42.

Каждое из приведенных положений требует особого комментария. Точного понятия того, что исследовательница подразумевает под «средствами музыки», в работе не дано, однако нам удалось сделать вывод о том, что под этим термином разумеется всё то, что включает в себе иррациональную природу данного вида искусства. «Безумие» есть не что иное как интуитивное начало, в большей степени свойственное музыке, чем поэзии. «Ум» же в данном контексте обозначает рациональное начало. Призывая поэта отдалиться от «битвы нот с безмолвием пространства» [I, 107], лирический герой стихотворения предостерегает творца от бессмысленности того, о чем он поведет речь, но вовсе не от истинной «музыкальной мощи»¹⁶¹ используемого автором языка.

В своей теоретической работе «Мысль – Образ – Музыка» (1957) Заболоцкий пишет о том, что любой художник должен «показывать девственность мира, его значение, полное тайн».¹⁶² Именно эта сокрытая часть нашего знания о вселенной и являет собой музыку, которую поэт должен прочувствовать и облечь во что-то осмысленное, тем самым «соединив безумие с умом» [I, 107]. Открытие данной истины и будет возможностью для установления «среди пустынных смыслов <...> училища миров» [I, 107], и, быть может, этому поспособствует бык, появляющийся на «диких страницах» [I, 107] творческого пространства поэта и несущий в себе «безмолвие миров» [I, 107]. Данное качество этого животного позволяет усматривать в нём своеобразную душу мира. Известно, что в иранской мифологии таким существом был «первобык, от которого всё пошло»¹⁶³.

Являясь символом солнца, бык в контексте данного стихотворения может быть рассмотрен в качестве воплощения абсолютной истины и «олицетворять божественное всевидящее око»¹⁶⁴.

Анализ образов парнокопытных в стихотворениях «Смешанных столбцов» позволил установить, что Заболоцкий использовал их для создания солярно-лунарного

¹⁶¹ Заболоцкий Н. А. Мысль – Образ – Музыка// Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 591.

¹⁶² Там же. С. 590.

¹⁶³ Королёв К. М. Бык// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 179.

¹⁶⁴ Вовк О. В. Бык// Энциклопедия знаков и символов. М., 2006. С. 60.

мифа. Появившийся в самом начале цикла конь как представитель божества/солнца/пророка в дальнейшем замещается быком, выполняющим те же функции своеобразной души мира. Корова же выступает с ними в паре как лунарное существо.

2.2. Инсектная демонология (образ мухи в «Царице мух»)

В поэтическом пространстве творчества Н. А. Заболоцкого встречаются не только птицы и звери, но и насекомые, о чем можно судить даже по заглавиям стихотворений: «Кузнечик» (1947), «Царица мух» (1930), «Школа жуков» (1931), «Светляки» (1949). Среди обэриутов, к которым поэт принадлежал в начале своего творческого пути, об этих существах много писал Н. М. Олейников: «Кузнечик, мой верный товарищ...» (1927), «Муха» (1934), «Таракан» (1934), «Из жизни насекомых» (1934), «Жук-антисемит. Книжки с картинками для детей» (1935).

Н. В. Злыднева в книге «Изображение и слово в риторике русской культуры XX века» отмечает следующую авангардную тенденцию: образы насекомых в творчестве деятелей нового искусства проявляют свою хтоническую сущность¹⁶⁵. К явлениям такого порядка относится и образ мухи из «Смешанных столбцов», чьи атрибуты позволяют установить его дьяволическую ипостась.

Обратимся к стихотворению «Царица мух», главным образом которого выступает странное существо – муха, напоминающая взору лирического героя звезду («Как звезда, царица мух/ Над болотом пролетает» [I, 105]). И. Е. Лощилов в работе ««Царица мух»: Буква, имя и текст»¹⁶⁶ указывает на то, что данное насекомое может выступать «женской парой¹⁶⁷» Баал-Зебуба (в переводе – «повелитель мух») – одного из главных «божеств <...> древних филистимлян и ханаанейян»¹⁶⁸, так как обладает волшебными способностями (умеет разыскивать сокровища) и имеет изображение

¹⁶⁵ Злыднева Н. В. Инсектный код и абсурд в авангарде// Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008. С. 156.

¹⁶⁶ Лощилов И. Е. «Царица мух» Николая Заболоцкого: Буква, имя и текст// «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. [Электронный ресурс] М., 2003. URL: <http://litera.ru/slova/loshilov/sidelka.html> (дата обращения: 26. 03. 2017).

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же.

«пентакля» [I, 105] на своём теле. В христианской традиции Баал-Зебуб зовётся Вельзевулом и считается «демоническим существом»¹⁶⁹. С. С. Аверинцев пишет о том, что Вельзевулом может быть не кто иной, как сам сатана, если принять возможность происхождения слова «Zabulus» от греческого «Διαβλος»¹⁷⁰. Говоря о способностях насекомого находить драгоценные металлы, Лоцилов ссылается на статью одной из книг французского оккультиста Папюса¹⁷¹, повествующую о существовании особых мух, могущих своим поведением указывать на местонахождение сокровищ.

С нашей точки зрения, работа Лоцилова не даёт исчерпывающий анализ образа мухи, поэтому мы предприняли попытку его дальнейшего разбора. В свою очередь, мы попробуем дополнить данное исследование более детальным обращением к таким образам, как «странный мох» [I, 105] и пентакль.

Главным признаком, говорящим о том, муха – это некий демонический персонаж, является находящийся на груди насекомого пентакль, что и было отмечено Лоциловым, но на этом указания на истинную природу насекомого не заканчиваются. Если принять во внимание версию о том, что Вельзевул является сатаной, то появляющееся в самом начале стихотворения сравнение мухи с падающей с неба звездой, может являться аллюзией на миф о падшем ангеле. Данное рассуждение подкрепляется анализом образа «странного мха» [I, 105], изображение которого укладывается в традиционное описание данного растения в качестве символа забвения и смерти. Мох предстаёт неким эфемерным («весь прозрачный» [I, 105]), «чуть живым» [I, 105] существом, в жилище которого должна найти свою «обитель» [I, 105] муха. Важнейшей деталью описания растения является указание на его розовый цвет: «Тонок, розов, многоног» [I, 105]. Известно, что такой окраской обладает сфагнум – торфяной мох, который является уникальным бескорневым растением¹⁷². О том, что для поэта был чрезвычайно важен этот факт, свидетельствует следующая

¹⁶⁹ Аверинцев С. С. Вельзевул// Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 229.

¹⁷⁰ Там же. С. 229.

¹⁷¹ Папюс. Практическая магия (Чёрная и белая): В 3 т. СПб., 1913. Т. 3. С. 259–260.

¹⁷² Еленкин А. А. Таблица для определения секций и важнейших видов рода sphagnum (торфяных мхов)// Определители растений. Мхи и лишайники. Л., 1930. С. 62– 69.

повествовательная деталь: мох в стихотворении «презирается травой» [I, 105], которая в отличие от него имеет корневую систему. Образы мухи в роли падшей звезды и мха обладают семантической схожестью, ведь они оба лишены некой основы: растение – корней, а «звезда» – дома. На то, что данные персонажи могут быть сопоставлены, указывают и атрибутивные параллели: муха обладает одновременно «пентаклем печальным» [I, 105] и «пентаклем чудесным» [I, 105], тогда как мох является «чудесным жителем» [I, 105] «печальных болот» [I, 105].

Загадочен и сам образ «пентакля», который выступает «знаком первоначальным неразгаданных могил» [I, 105]. Мы считаем, что данный некромантический образ (действие стихотворения проходит на кладбище) может быть понят только сквозь призму мотива поиска сокровищ, который вводится в произведение своеобразной «заклинательной формулой»¹⁷³: «Если ты, мечтой томим, / Знаешь слово Элоим» [I, 105]. «Элоим» – одно из каббалистических имён Бога, соответствующее пятой сефире в древе мироздания¹⁷⁴. Лоцилов упоминает, что Папюс¹⁷⁵ описывает, как данное имя наносилось на магические знаки для придания им воздействующих сил. На пентаклях – специальных талисманах для вызывания духов –¹⁷⁶ присутствие такой надписи активизировало добрые силы, тогда как на пентаклях – злые (пентакль в отличие от пентакля обязательно имеет изображение пентаграммы).

Отметим, что упоминание имени «Элоим» автоматически отсылает читателя к каббалистической традиции, а мотив поиска сокровищ – к алхимической. Обратимся к зоне пересечения каббалы и алхимии, чтобы доказать нашу мысль о том, что человек, ищущий клад с помощью мухи, является своеобразным мудрецом, посягающим на «неразгаданные могилы» [I, 105], скрывающие некие недоступные людям божественные знания. Герою, рассказывающему по кладбищу, предлагается найти три вида металла: золото, серебро и медь, которые, согласно общей каббало-алхимической

¹⁷³ Лоцилов И. Е. «Царица мух» Николая Заболоцкого: Буква, имя и текст [Электронный ресурс].

¹⁷⁴ Бурмистров К. Ю. «Ибо он как огонь плавильщика»: каббала и алхимия. М., 2009. С. 35.

¹⁷⁵ Папюс. Практическая магия (Чёрная и белая): В 3 т. СПб., 1913. Т. 3.

¹⁷⁶ Парнов Е. И. Пентакль// Трон Люцифера: Критические очерки магии и оккультизма. М., 1991. С. 301.

традиции, обозначают следующие сефироты: Гдулу, Гвуру и Тиферет¹⁷⁷. Все названные металлы и обозначаемые ими сефироты относятся к Божественному миру, поэтому поиски сокровищ могут быть связаны с поиском возможностей постижения неких абсолютных истин.

Подводя итоги анализа стихотворения «Царица мух», можно сказать о том, что Заболоцкому удалось создать мифопоэтический образ, основанный на пересечении оккультных представлений о мухе и атрибутов Вельзевула.

2.3. Образ змей – символ природных тайн

Почти в каждом стихотворении цикла «Смешанные столбцы» Заболоцкий, избегая открытых философских рассуждений, ставит вопрос о степени постижения загадок мирового устройства. Ввести данную проблематику в тексты стихотворений поэту помогают данные на земле реалии, которыми могут выступать как совершенно незагадочные, на первый взгляд, объекты или субъекты (например, мох в «Царице мух»), так и те, с которыми традиционно принято связывать некую тайну. В данном параграфе будет проанализирован образ змей – одних из немногих представителей животного мира, являющихся хранителями сокрытых знаний в области мифопоэтики. Данный архетипический образ фигурирует в стихотворениях «Змеи» (1929) и «Поэма дождя» (1931). Обратимся к более раннему из них.

Произведению «Змеи» посвящено две известных нам работы: это статьи Г. В. Филиппова¹⁷⁸ и Л. Н. Кретовой¹⁷⁹, посвященные анализу хронотопа стихотворения. Для нас важно исследование Кретовой, так как в нем намечен анализ интересующего нас образа змей. В частности, автором были рассмотрены некоторые связанные с ним мотивы. Так, указание на то, что змеи «меж камнями завиты» [I, 82], является «отсылкой к спирали»¹⁸⁰, а обозначение того, что «они спят» [I, 82] – к мотиву

¹⁷⁷ Бурмистров К. Ю. «Ибо он как огонь плавильщика»: каббала и алхимия. С. 36.

¹⁷⁸ Филиппов Г. В. Стихотворение Н. Заболоцкого «Змеи»: Пространственно-временные аспекты// Лирическое стихотворение: Анализы и разборы: Учебное пособие. [Электронный ресурс] Л., 1974. С. 94–98. URL: <http://loshch.livejournal.com/33398.html> (дата обращения: 27.03.2017).

¹⁷⁹ Кретьова Л. Н. Фрагмент зооморфной модели мира в стихотворении Н. А. Заболоцкого «Змеи» [Текст]: временной и пространственный аспекты// Русская словесность. М., 2007. № 3. С. 29–34.

¹⁸⁰ Кретьова Л. Н. Фрагмент зооморфной модели мира в стихотворении Н. А. Заболоцкого «Змеи». С. 30.

«смерти и приобщения к миру божественного»¹⁸¹. «Загадочность и бедность» [I, 82] змей, а также то, что этих животных нельзя понять логическим путём («Оправдать ли их умом?» [I, 82]), связывает их с «таинственностью божественного абсолюта»¹⁸².

Некоторые детали описания змей не были рассмотрены в статье Кретовой, поэтому мы считаем нужным охарактеризовать их. Любопытно сравнение гладкости их кожи со стеклом («Змеи гладки, как стекло» [I, 82]). Данный визуально-тактильный атрибут может указывать на причастность этих животных к некому божественному миру света, так как стекло наряду с хрусталём символизирует «чистоту, духовное совершенство и знание, самосветность».¹⁸³ Важным является и то, что змеи не просто спят, а «спят, запрятав лица» [I, 82], словно не желая открывать свою сущность. Примечательно, что спустя три года такого сна мудрец находит их «разбросанными кругом» [I, 82], а это говорит о том, что змеи приняли такое расположение не по своей воле.

Можно предположить, что в сюжете стихотворения реализуется редуцированный миф о противостоянии змея и солнца, о котором известно по некоторым египетским текстам (мы осознаём условность данной интерпретации и не настаиваем на её правильности). Так, например, М. Э. Матье в книге «Мифы Древнего Египта» приводит рассказ о том, как змей укусил бога Ра по наущению Исиды¹⁸⁴. В стихотворении Заболоцкого змеи не находятся в борьбе с солнцем, а подчиняются его воле, проецируя его власть на символическом уровне, изображая круг: известно, что данная геометрическая фигура в мифопоэтической традиции обозначает солнце¹⁸⁵.

Кретова указывает на важность того, что змеи «меж камнями завиты» [I, 82] и пишет о том, что «камни издавна назывались костями Земли»¹⁸⁶. Данная деталь, с учётом предыдущих выводов, позволяет говорить о том, что в стихотворении явлена

¹⁸¹ Там же. С. 30.

¹⁸² Там же. С. 30.

¹⁸³ Купер Дж. Хрусталь// Энциклопедия символов. С. 355.

¹⁸⁴ Матье М. Э. Ра и змей// Мифы Древнего Египта. Л., 1940. С. 71–74.

¹⁸⁵ Королёв К. М. Круг// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 80–81.

¹⁸⁶ Кретова Л. Н. Фрагмент зооморфной модели мира в стихотворении Н. А. Заболоцкого «Змеи». С. 33.

«зооморфная модель мироустройства»¹⁸⁷. Вяч. Вс. Иванов в статье для первого тома энциклопедии «Мифы народов мира»¹⁸⁸ отмечает, что змеи в некоторых мифологиях «держат на себе землю»¹⁸⁹ (Шеша в Индии) или опоясывают ее (скандинавский Мидгард или египетский Мехеит). Змея, представленная в произведении неким собирательным образом, воплощает в себе мироздание, созданное по воле солнца, чью мудрость животное заключает в себе и обязано являть, но не раскрывать человеку. Именно поэтому в сознании мудреца, не сумевшего понять суть змеиного круга, природный мир выступает «тюрьмой» [I, 82].

В данном параграфе было установлено, что образ змей в стихотворении «Змеи» соотносится с традиционным представлением о них как о носителях мудрости¹⁹⁰. Примечательно, что мифологема змеи у Заболоцкого лишена оценочности, восходящей к архетипическому осознанию её амбивалентности. Так, в архаических мифах этот символ наделен и отрицательными и положительными качествами, тогда как в анализируемом нами произведении данная двойственность перемещается в самую суть тайны познания, которую он несет: все то, что может узнать человек, может стать причиной как блага, так и зла.

¹⁸⁷ Там же. С. 32.

¹⁸⁸ *Иванов Вяч. Вс.* Змеи// Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. С. 468–471.

¹⁸⁹ Там же. С. 470.

¹⁹⁰ Там же. С. 469.

ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В «ГОРОДСКИХ СТОЛБЦАХ»

3.1. Символическое воплощение образа Христа

Целью, которую мы преследуем в данной главе, является анализ религиозных и мифологических мотивов и образов в стихотворениях «Городских столбцов», выступающих в нетрадиционном для себя значении.

В связи с намеченной целью мы решим следующие задачи:

1) рассмотрим главные принципы трансформации выбранных мотивов и образов;

2) произведем возможный детальный герменевтический анализ ключевых исследуемых текстов («Рыбная лавка» (1928), «Пекарня» (1928), «На рынке» (1927), «Фигуры сна» (1928), «Пир» (1928), «Болезнь» (1928)) и частичный – в менее важных для нашей работы или более изученных («На лестницах» (1929), «Незрелость» (1928), «Обводный канал» (1928), «Фокстрот» (1928), «Белая ночь» (1926) и «Новый быт» (1927)).

Ключевой трансформацией религиозных и мифологических мотивов и образов в «Городских столбцах» С. В. Кекова считает «переворачивание»¹⁹¹ (превращение какого-либо явления в абсолютно противоположное). В свою очередь, мы предполагаем, что не менее значимым преобразованием является и совмещение в одном персонаже или процессе амбивалентных атрибутов, не позволяющих однозначно идентифицировать их. Свою точку зрения мы подтвердим анализом образов Мефистофеля, Иуды, Христа и Богородицы, а также окружающих их мотивов троичности, потенциального возрождения, грехопадения, евхаристии и Апокалипсиса.

В данном параграфе будет рассмотрен образ Христа, в «Рыбной лавке» (1928) выступающий в роли одной из распятых рыб, а в «Пекарне» (1928) – оборачивающийся лжепророком из Апокалипсиса. В первом из названных

¹⁹¹ Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект// Литературно-художественный авангард (сборник статей участников международной научной конференции). Саратов, 2008. С. 121–132.

стихотворений читатель наблюдает превращение обряда евхаристии в соитие с лирическим героем, во втором – свершение Откровения Иоанна Богослова.

Обратимся к «Рыбной лавке» – стихотворению, не вошедшему в первую редакцию «Столбцов». С. Г. Семёнова считает, что в этом тексте представлен «гротескный образ распятой плоти животных»¹⁹², на что указывает описание севрюги, висящий на крюке, «вытянувши руки»¹⁹³. Продолжая мысль исследовательницы, С. В. Кекова пишет о том, что символическое воплощение Спасителя часто связано с образом рыбы.¹⁹⁴ Христос стоит в «центре Царствия небесного»¹⁹⁵, как и «царь-балык» [I, 55], которым герой «Рыбной лавки» хочет «причаститься»¹⁹⁶. Священный ритуал превращается в скрытый под принятием пищи половой акт («Хочу тебя! Отдайся мне!» [I, 55]). Чтобы доказать это, Кекова обращается к одной из глав работы П. А. Флоренского «Столп и утверждение Истины»¹⁹⁷, в которой учёный пишет о том, что древние люди верхнюю часть нашего тела уподобляли нижней.

То же самое происходит и в стихотворении Заболоцкого: желудок лирического героя замещает его репродуктивный орган. В свою очередь, отметим, что аллюзия на образ Христа подтверждается и количеством видов рыб, оказывающихся вместе с балыком в первой части стихотворения. Первые две – севрюга и кета – явно «распятые»: об одной из них речь шла ранее, вторая же – «пылала мясом» [I, 55]. Предположим, что они могут отсылать читателя к фигурам Дисмаса и Гестаса – разбойников, распятых вместе с Христом. Обратим внимание на то, что первая рыба является «прекраснейшей из всех севрюг» [I, 55] (в то время, как Дисмас был самым «добрым разбойником»¹⁹⁸), а вторая – словно обагрена кровью (известно, что Гестас не

¹⁹² Семёнова С. Г. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого// Преодоление трагедии. М., 1989. С. 303.

¹⁹³ Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 55. (далее цитаты из стихотворений Н. А. Заболоцкого, соответствующие Своду-58, приводятся по этому изданию в квадратных скобках с указанием тома и страниц).

¹⁹⁴ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. Саратов, 2007. С. 105.

¹⁹⁵ Там же. С. 105.

¹⁹⁶ Там же. С. 106.

¹⁹⁷ Флоренский А. П. Гомотипия в устройстве человеческого тела// Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 587–595.

¹⁹⁸ Зайцев Д. В. Дисмас// Православная энциклопедия. М., 2007. Т. 15. С. 401.

отличался милосердием¹⁹⁹). Третьи рыбы – угри – «дымились, подогнув колени» [I, 55], будто ожидая своей участи и моля о пощаде, тем самым напоминая помилованного Варавву²⁰⁰. Оставшиеся рыбы – сиги и лещи – появляются в финале стихотворения, когда обряд распятия уже совершен и начинается бесовской обряд, о котором будет написано далее.

Конец «Рыбной лавки», по мнению Кековой, являет собой «черную мессу»²⁰¹, в которой «Весы читают Отче наш» [I, 56], а рыбы «жабры дышат наоборот» [I, 56]. Предмет для взвешивания сравнивается исследовательницей с чертями по орфографической схожести слов ««весы – бесь»»²⁰², неправильное же дыхание рыб соотносится с «перевернутым» значением самого ритуала.

Рассматривает Кекова и образ «подводного света» [I, 56], который, как считает исследовательница, тоже указывает на бесовскую атмосферу разыгрывающегося перед читателем действия, так как «идет не сверху, а снизу»²⁰³.

Еще одним важным мотивом, подкрепляющим гипотезу о том, что в «Рыбной лавке» реализуется сюжет черной мессы, является мотив «бреда и галлюцинации» [I, 56], упущенный Кековой. В стихотворении «Фигуры сна» (1928), которое будет рассмотрено в следующем параграфе, появляется «бельмо»²⁰⁴ месяца, зачаровывающее лирического героя. Точно так же действует на лещей и бесовская литургия, которая, по нашему мнению, начинается еще до распевания молитвы в тот момент, когда «ревут сиги, вскочив в ушат» [I, 55]. Эта картина может напомнить процесс жертвоприношения, который был частым явлением черных месс²⁰⁵.

¹⁹⁹ Там же. С. 401.

²⁰⁰ *Архимандрит Никифор*. Варавва// Иллюстрированная библейская энциклопедия. М., 2016. С. 72.

²⁰¹ *Кекова С. В.* Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. С. 107.

²⁰² Там же. С. 107.

²⁰³ Там же. С. 106.

²⁰⁴ *Заболоцкий Н. А.* Столбцы. Л., 1929. С. 48. (далее цитаты из стихотворений первоначальной редакции «Столбцов» Н. А. Заболоцкого приводятся по этому изданию в круглых скобках с указанием страниц).

²⁰⁵ *Роббинс Р.* Черная месса// Энциклопедия колдовства и демонологии. С. 478–487.

Как отмечают И. Е. Лощилов²⁰⁶, С. В. Кекова²⁰⁷ и Й. Ужаревич²⁰⁸, Христос фигурирует также в стихотворении «Пекарня» в роли младенца. Исследователи лишь обозначают этот факт, но не дают подробного анализа этого образа. Обратимся к «Пекарне» и попробуем доказать, что в данном произведении дан «перевернутый» образ Спасителя, превращенного в лжепророка из Апокалипсиса. Прежде, чем сделать это, дадим небольшой текстологический комментарий к разным редакциям стихотворения.

Первоначальная редакция «Пекарни» сильно отличается от последующих. Так, коренным изменениям подверглась практически вся первая половина стихотворения, в которой со временем появляется отсылка к «царству калачей» [I, 53], тогда как в первоначальном варианте упоминается только крендель. Упоминание калачей, на наш взгляд, чрезвычайно важно, так как крендель, в отличие от калача, посередине не совсем пуст. О том, что это привносит в содержание стихотворения, будет написано в конце анализа.

В самом начале первой редакции «Пекарни» встречаем банку, под которой находится лампочка. Заметим, что в банках также находятся эмбрион из «Белой ночи» (1926) и третий калека из стихотворения «На рынке» (1927). Указанные образы, о которых будет написано в других разделах, позволяют выделить в стихотворении дьяволический мотив, подкрепляющийся образом кота-черта, который «усталой лапкой рыльце крестит» (52). Именно в первоначальном варианте стихотворения крендель «вывихнул дугу» (50), что может напомнить читателю форварда из «Футбола» (1926), совершающего то же самое действие, а также муху из «Царицы мух» (1930), входящую в «Смешанные столбцы», которая «как звезда <...> над болотом пролетает» [I, 105] (звезда оставляет след-дугу на небе, когда падает). О том, как взаимосвязаны стихотворения «Царица мух» и «Пекарня» также будет сказано немного позже.

²⁰⁶ Лощилов И. Е. Лошадь и конь// Феномен Николая Заболоцкого. Хельсинки, 1997. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

²⁰⁷ Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат ... докт. филол. наук. Саратов, 2009.

²⁰⁸ Ужаревич Й. Библия и Христос в лирике Заболоцкого. [Электронный ресурс]: <http://loshch.livejournal.com/135406.html> (дата обращения: 10.03.2018)

Отметим, что в редакции 1929-го года, в отличие от последующих, упоминается некий Сормов:

храпит беременная печь
и громыхает словно Сормов (50).

Один из районов Нижнего Новгорода – Сормовский район – специализируется на хлебобулочном производстве, но завод там был построен лишь в 1930 году, тогда как стихотворение Заболоцкий написал в 1928. Объяснить обращение поэта к этой реалии, может только тот факт, что в конце 20-х годов в Сормово существовала крупная пекарня в Союзном переулке, после сгорания которой и было решено основать завод²⁰⁹.

Далее мы бы хотели сопоставить сюжетные линии «Откровения Иоанна Богослова» и «Пекарни», чтобы доказать наличие в этом произведении образа лжепророка, наделенного некоторыми атрибутами Христа.

Самой очевидной отсылкой к Апокалипсису являются следующие строки:

И пекарь огненной трубой
трубил о нем во мрак ночной (51).

О рождении Спасителя, описанном в «Евангелии от Луки», никто не трубил, о нем лишь рассказали пастухи, поэтому образ «младенца-хлеба» (51), ведущего пророческие речи («и слово стройно произнёс» (51)), может быть соотнесен либо с лжепророком, либо с Христом «второго пришествия», который должен был «пасти все народы жезлом железным» (Откр. 12:2). Общая мотивная линия стихотворения подкрепляет именно первый вариант. Попробуем доказать это.

В первоначальной редакции «Пекарни» в большей степени развит значимый образ теста, который именно здесь напрямую назван Заболоцким «плотым зверем» (50), у которого проявляется «огромное рыло» (51). Заметим, что именно из этого теста-зверя получился хлеб-пророк. Словосочетание «плотый зверь» берет начало в древнерусских текстах, в частности, в «Поучении» Владимира Мономаха, а также

²⁰⁹ ОАО Сормовский хлеб – история предприятия [Электронный ресурс]: <http://www.sormovo-hleb.ru/about/history?print> (дата обращения: 11.03.2018)

встречается во многих скандинавских текстах²¹⁰. В. Н. Топоров в работе «Вокруг лютого зверя (голос в дискуссии)» пишет о том, что это словосочетание чаще всего обозначало не какого-то конкретного зверя, а «выступало как своего рода имя или, точнее, «квази-имя», «пред-имя»»²¹¹. Если же оно и замещало определенное животное, то им, как правило, оказывались лев и змей. Иной точки зрения придерживается Т. А. Сумникова, считающая, что таким зверем чаще выступал волк²¹².

Зверь в «Пекарне» наделен «рылом» (51), что вызывает у читателя естественные ассоциации со словосочетанием «свиное рыло», а свинья, в свою очередь, служит «олицетворением дьявола»²¹³ в христианстве. Обратим внимание на мотивы, окружающие этот образ. В самом начале стихотворения (Свод-58) пекарня называется «содомом» [I, 53], над которым «дым струится» [I, 53] (в «Откровении» читаем следующее о звезде, павшей с неба после того, как протрубил Пятый Ангел: «Она отворила кладезь бездны, и вышел дым из кладезя, как дым из большой печи» (Откр. 9:2)) Именно в этой бездне находится Аваддон, или Аполлион, который насылает на землю саранчу, а затем становится лжепророком, руководящим действиями водяного зверя. Перед их пришествием на земле обитали два свидетеля Бога, которые обладали властью «затворить небо, чтобы не шел дождь на землю во дни пророчества их...» (Откр. 14:6)

Заметим, что после появления зверя в первоначальной редакции «Пекарни» фигурируют туман и дождь (51), а в варианте Свода-58 – «с высоких балок льет вода» [I, 53]. Именно в этот момент появляется вождь с «фонарем шестиугольным» (51) (которого потом Заболоцкий заменяет тамадой, держащим «фонарь военный» [I, 53]). Если первый фонарь может отсылать к числу зверя – 666, то второй – эту аллюзию практически скрывает: указание на его военную принадлежность, конечно же, тоже

²¹⁰ Успенский Ф. Б. Лютый зверь на Руси и в Скандинавии// Славяноведение. М., 2004. №2. С. 88–105.

²¹¹ Топоров В. Н. Вокруг «лютого зверя» (голос в дискуссии)// Балто-славянские исследования. М., 1988. С. 249–258.

²¹² Сумникова Т. А. О словосочетании лютый зверь в некоторых памятниках восточнославянской письменности// Балто-славянские исследования. М., 1988. С. 59–77.

²¹³ Королев К. М. Свинья// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб., 2005. С. 205.

может указывать на его причастность зверю, так как последний совместно с лжепророком вел войну против новорожденного карателя человеческих поступков.

Говоря об общих тенденциях поэтики Заболоцкого, Лощилов отмечает, что наиболее очевидные отсылки первоначальных редакций поэт со временем затемняет. Можно предположить, что именно эта тенденция проявилась и в «Пекарне». Примечательно и то, что вслед за вождем/тамадой появляются хлебопеки – «идолы в тиарах» [I, 53]. Вспомним, что тамада руководит рождением Иуды в «Фокстроте» (1928), а идолы фигурируют в стихотворении «На рынке» (1927).

Важным персонажем «Пекарни» выступает и печь, рождающая хлеб. На первый взгляд, может показаться, что данный образ подкрепляет видение в младенце именно Христа («стоит стыдливая, как дева» [I, 53]), но его описание синтетично и совмещает в себе, на наш взгляд, атрибуты не только Марии, но и абсолютно противоположной ей «великой блудницы» (Откр. 18:2). Указание на то, что на печки покоится «ночная роза» [I, 53], с одной стороны, отсылает именно к Богородице (в иконографии этот цветок является «символом царицы небесной Марии и девственности»²¹⁴), с другой – ее принадлежность темному времени суток может указывать на ее черный цвет, тогда как эмблемой Девы является белая роза²¹⁵, хотя эпитет «ночная» может указывать и на время суток, в которое был рожден Христос.

Мы уже успели обратиться к образу кота, наделенному бесовскими качествами. С нашей точки зрения, в контексте всего анализа данный персонаж может быть сопоставлен с образом дьявола, так как в финале «Пекарни» он исчезает (от кота «одно болотце осталось» [I, 53]), точно так же как и сатана в конце Апокалипсиса, заключенный «в озеро огненное и серное, где зверь и лжепророк» (Откр. 20:10). Примечательно, что животное превратилось именно в болото, которое в системе «Столбцов» относится именно к дьяволическому миру (муха-Вельзевул, о которой будет написано позднее, найдет свое успокоение в одном из кладбищенских болот). Стоит отметить, что в христианской традиции кот является «олицетворением

²¹⁴ Бидерманн Г. Роза// Энциклопедия символов. М., 1996. С. 224.

²¹⁵ Королев К. М. Роза// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 555.

сатаны»²¹⁶. Как и некоторые другие персонажи «Столбцов» (например, пес – Мефистофель-Иуда из стихотворения «На рынке», о котором будет написано в следующем параграфе) это дьявольское животное совершает действие, вводящее его в противоположный священный мир: «усталой лапкой рыльце крестит» (52). Эта амбивалентность присуща не только коту Заболоцкого, но и коту общекультурному: так, китайцы, с одной стороны, верят в то, что это животное способно «прогонять злых духов»²¹⁷, а с другой – само «обладает злыми силами»²¹⁸.

Заметим, что кот является главным персонажем стихотворения «На лестницах» (1928), которое не было включено в первоначальную редакцию «Столбцов». В этом произведении дан собирательный образ изнывающих от страсти котов, у которых также проступают дьявольские черты («рыла» [I, 62]). Им противопоставлен кот, ведущий отшельнический образ жизни и, в конце концов, повешенный за то, что растерзал одну из хозяек дома, погрязшую в быту. Примечательно, что в эпизоде этого убийства это животное тоже сравнивается с дьяволом. Мы предполагаем, что на символическом уровне развития данного сюжета возможно частичное проведение параллелей с древнеегипетским мифом из «Книги мертвых», в котором бог Ра выступает в образе кота и побеждает Апопа – своего врага – змея²¹⁹ (змея как олицетворение похоти, замещенный женским образом). Следует отметить, что названное противоборство является вариантом «основного мифа», описанного Вяч. Вс. Ивановым и В. Н. Топоровым в книге «Исследования в области славянских древностей»²²⁰. Данная отсылка была бы совсем не уместной, если бы подобный сюжет не развивался и в стихотворении «Змеи» (1929), о котором будет написано во второй главе, посвященной «Смешанным столбцам». Наиболее очевидной является аллюзия на Христа: кот ищет «мир любви первоначальной» [I, 62], но эти попытки заканчиваются его смертью.

²¹⁶ Королев К. М. Кот// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 195.

²¹⁷ Там же. С. 195.

²¹⁸ Купер Дж. Кот// Энциклопедия символов. М., 1995. С. 153.

²¹⁹ Уоллес Бадж Э. А. Таблица Х// Египетская Книга мертвых. М., 2003. С. 182.

²²⁰ Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

Вернёмся к анализу «Пекарни» и обратимся к еще одному оставшемуся ключевому образу стихотворения – кренделю, находящемуся в «царстве калачей» [I, 53]. В контексте всего произведения эти хлебобулочные изделия могут быть рассмотрены в качестве эмблем бога и сатаны. Мы предполагаем, что калач может являться символическим замещением бога, так как представляет собой круг («Я есмь Альфа и Омега, начало и конец...» (Откр. 1:8)), а крендель – дьявола, так как похож на перевернутую букву «В» (возможна отсылка к одному из имен Мефистофеля в «Фаусте» Гете – Воланд; также следует заметить, что это имя, скорее всего, является переделкой имени одного из «возможных эквивалентов сатаны»²²¹ - Велиала). Ранее мы уже писали о том, что крендель «вывихнул дугу», как форвард и муха. В следующей главе, посвященной архетипическим образам животных «Смешанных столбцов», будет доказано, что «царица мух» являет собой падшего ангела. Таким образом, дуга, фигурирующая в «Пекарне» также может относиться к дьяволическим образам.

В заключение отметим, что в 1932 году Н. М. Олейников (с которым Заболоцкий виделся на вечерах «чинарей» и работал в журнале «Еж») написал произведение «Бублик»²²², в котором это хлебобулочное изделие приобретает статус своеобразного метафизического чуда, получающего двоякое прочтение: с одной стороны, лирический герой стихотворения относится к нему с благоговением, с другой – с явной иронией.

По мнению Ужаревича, с Христом связан и образ младенца из «Незрелости» (1928), однако свою точку зрения исследователь никак не раскрывает. Мы считаем, что главный герой стихотворения, несомненно, относится к миру сакрального, но установить конкретный прообраз, как нам кажется, невозможно. На то, что перед читателем раскрывается образ, причастный священному пространству, указывают «манные зерна голубые» [I, 66], из которых младенец варит кашу. Цвет манной крупы может указывать на ее происхождение (голубое небо), а следовательно, эти зерна

²²¹ Аверинцев С. С. Велиал// Мифы народов мира. Т. 1. С. 228.

²²² Олейников Н. М. Бублик// Пучина страстей. Л., 1991. С. 105.

могут быть соотнесены с манной небесной, которой питались израильтяне во время своего исхода из Египта (Исх. 16:31).

В свою очередь, В. Ю. Александров пишет о том, что герой «Незрелости» является своеобразным творцом, так как может создавать и трансформировать «форму <...>, масштаб <...> и <...> содержание...»²²³ Ситуацию, в которой младенца пытается соблазнить одна из девочек, исследователь считает «несостоявшимся грехопадением»²²⁴. Об этом же сюжете пишет и Лоцилов, который полагает, что девочка из «Незрелости» представляет собой «женскую сущность мира»²²⁵, от соединения с которой зависит «земное воплощение»²²⁶ младенца. В свою очередь, заметим, что зерна каши в стихотворении имеют квадратную форму («зерно, как кубик...» [I, 66]) точно так же, как и горшок, наполненный ими, и поэтому отличающийся «квадратной силой» [I, 66]. Квадрат выступает «символом мужского начала»²²⁷ и мудрости, именно поэтому каша, сваренная младенцем, смогла послужить уроком для девочки.

В заключение можно отметить, что образ Христа наиболее отчетливо проявляется лишь в стихотворениях «Рыбная лавка» и «Пекарня», тогда как в упомянутых «Незрелости» и «На лестницах» на месте главного героя могут фигурировать обобщенные образы демиурга и монаха-отшельника.

3.2. Гетерогенный персонаж Мефистофель-Иуда

В «Городских столбцах» часто фигурируют Иуда и Сатана, и в некоторых стихотворениях их образы совмещаются настолько сильно, что они превращаются в одного персонажа. В данном параграфе эта особенность поэтики цикла будет доказана

²²³ Александров В. Ю. Мифопоэтические мотивы в ранней лирике Н. А. Заболоцкого (анализ одного стихотворения)// Литература и фольклорная традиция (тезисы докладов научной конференции 15-17 сентября 1993). Волгоград, 1993. С. 77.

²²⁴ Там же. С. 78.

²²⁵ Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

²²⁶ Там же.

²²⁷ Королев К. М. Квадрат// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 84.

на примере стихотворения «На рынке» (1927). Также в этой части исследования будут рассмотрены такие ключевые мотивы «Городских столбцов», как троичность, грехопадение, порождение человеком Иуды и потенциальное возрождение.

С. В. Кекова в статье ««Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект»²²⁸ пишет о том, что в «Столбцах» основной христианский «догмат троичности»²²⁹ претворяется в мотиве «псевдоединосущия»²³⁰. Чтобы подтвердить свою гипотезу, исследовательница обращается к стихотворению «На рынке», главными персонажами которого являются трое «калек» [I, 45] и «кудрявый пёс» [I, 45]. Данный текст являет собой не просто живописный «натюрморт»²³¹, а настоящую «мёртвую натуру»²³² - преисподнюю, что подчеркивается такими словами, как «жаровня» и «кровавый» [I, 45]. Локусом, в котором земной мир переходит в некое инобытие, по мнению Кековой, можно считать «красную дыру» [I, 45] мяса, а «корявую жаровню» [I, 45] самым символом ада, стражником которого является пес. Автор статьи замечает, что в поэтическом мире Заболоцкого физические повреждения воспринимаются и как духовные изъяны (параллели с живописью Брейгеля)²³³. Первый калека «играет на гитаре» [I, 45] (на своеобразной «бесовской псалтири»²³⁴), второй – обладатель «свиного пяточка»²³⁵ и надламывающегося костяного «креста»²³⁶, третий - распадается на части и словно разбредается по всему рынку. Его руки и ноги превращаются в «идолов»²³⁷, которым приносят жертвоприношения в качестве подаяний. Важным является замечание исследовательницы о том, что «шапки» [I, 46]

²²⁸ Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект// Литературно-художественный авангард (сборник статей участников международной научной конференции). Саратов, 2008. С. 121–132.

²²⁹ Там же. С. 121.

²³⁰ Там же. С. 121.

²³¹ Там же. С. 122.

²³² Там же. С. 122.

²³³ Там же. С. 123.

²³⁴ Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект. С. 124.

²³⁵ Там же. С. 124.

²³⁶ Там же. С. 124.

²³⁷ Там же. С. 125.

калек напоминают «тиары» [I, 46] – «головной убор римских пап»²³⁸, которые, в свою очередь, «являются заместителями Христа»²³⁹.

В своем исследовании Кекова не дает подробного разбора образа пса, отмечая лишь то, что его «голова, как блюдо» [I, 45], заключает в себе отсылку к убийству Иоанна Крестителя, а открытая пасть собаки словно вторит дыре, разверзшейся в куске мяса. В данной части параграфа мы бы хотели обратиться к основным характеристикам этого персонажа и дополнить анализ автора.

Отличительными чертами пса являются его «кудрявая» шерсть, «постный нос», «голова, как блюдо» и «слезы, словно виноград» [I, 45], которые он проливает, почему-то испытывая «сожаленье» [I, 45]. Учитывая связь персонажа с потусторонним миром, его кудрявость может напомнить читателю пуделя из «Фауста» Гёте, в облике которого ученому являлся Мефистофель. Аллюзия к Иоанну Крестителю, по мнению Кековой, закрепляется и в стихотворении «Обводный канал» (1928), в первоначальной редакции которого читаем следующие строки: «один – сапог несет на блюде,/ другой – поет собачку пудель» (34).

Позднее последний стих приобрел следующий вариант: «другой поёт хвалу Иуде» [I, 57]. Это изменение дает возможность сравнения пса не только с Мефистофелем, но и с Иудой, что вполне возможно, если рассматривать дьявола как падшего ангела, чьим предательством является уход от бога.

В свою очередь, мы бы хотели обратить внимание на то, что образ пса связывает с Иоанном Крестителем не только его голова, но и «постный нос» [I, 45], который может вводить в текст мотив строгого поста, соблюдающегося верующими в день усекновения главы Предтечи. В данном контексте особенно примечательным становится то чувство «сожаленья», с которым собака «останавливается наугад» [I, 45]. Кто перед нами? Плачущий над Крестителем Мефистофель? Обратим внимание и на то, что его «слезы, словно виноград» [I, 45]. Данная ягода символизирует Христа²⁴⁰, а следовательно, и возрождение, мотив которого в «Городских столбцах»

²³⁸ Там же. С. 125.

²³⁹ Там же. С. 125.

²⁴⁰ Попова Н. Н. Античные и христианские символы. СПб., 2003. С. 51.

прослеживается и в «Футболе» (у форварда «танцует в горле виноград» [I, 34], который в конце произведения начинает «сохнуть» [I, 35] во время того, как игрок умирает). В стихотворении «На рынке» данный мотив лишь обозначен: мы не можем сказать, что именно происходит с псом-Мефистофелем. Вспоминает ли он о своём божественном происхождении или уже претерпевает метаморфозы? Однозначного ответа на все поставленные вопросы дать невозможно, однако прояснить ситуацию помогает первоначальная редакция «На рынке», в которой бабка-ведьма видит следующий сон:

Ей снится пёс.

И вот – поставлен

судьбы исправною рукой,

он перед ней стоит, раздавлен

своей прекрасною душой (35)!

Что значит этот сон? В намеченном нами контексте возможен следующий вариант: ведьма словно предчувствует возвращение к истокам Мефистофеля («прекрасная душа» (35) пса словно становится силой, исправляющей его путь).

На основании всего вышеперечисленного можно сделать вывод о том, что образ пса окружен дуальными мотивами, совмещающими божественное и дьяволическое.

Такой же амбивалентностью обладают и образы калек. На это указывают уже отмеченные Кековой «тиары», «молитвенная гитара» [I, 46] и «перекресток» [I, 45], который исследовательница уподобляет кресту. В свою очередь, отметим, что «перекресток» зарифмован с «наперстком» [I, 45], в который превращается лицо одного из калек, напоминая тем самым пяточок. В этом контексте нужно вспомнить о том, что в фольклорных и магических верованиях перекресток является местом проникновения в наш мир различных бесовских сил²⁴¹. Примечательно, что этот же «перекресток» «визгнул <...>, словно крот» [I, 46], а в конце стихотворения «лампа взвояет, как сурок» [I, 46]. Упоминание животных, большую часть своей жизни проводящих в норах под землей, также актуализирует мотивы иного мира.

²⁴¹ *Королёв К. М. Перекресток// Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 423–425.*

Одним из ключевых мотивов стихотворения «На рынке» является «танец-козерог» [I, 46], который, по мнению Кековой, является «эвфемизмом чудовищного соития «ведьмы» и третьего уroda...»²⁴² Мы же попытаемся доказать, что этот образ также представляет собой дихотомию божественное/дьявольское. Козерог – это «10-й знак Зодиака (Макара на санскрите)»²⁴³, чей символический смысл связан с историей его происхождения и изучения. Во втором томе «Тайной доктрины»²⁴⁴ Е. П. Блаватская пишет, что в Древней Греции с этим созвездием был связан миф о вскармливании Зевса козой Амальтеей, а также история о том, как бог Пан отрастил себе рыбий хвост. В восточной традиции Макара представлен как животное с «головой и передними лапами антилопы»²⁴⁵ и рыбьим хвостом. Г. Бидерманн, в свою очередь, указывает на то, что Козерог «на Древнем Востоке назывался раньше Козёл-рыба и представлялся как водяное существо с рыбьим хвостом и рогами»²⁴⁶. Также он отмечает негативное отношение к этому знаку Зодиака в христианстве «из-за ассоциации с образом черта»²⁴⁷. Обратимся к значению слова «Макара», которое было описано Т. Субба Роу в статье «Двенадцать знаков Зодиака»²⁴⁸: «Буква *ма* – равнозначаща с числом 5, а *кара* означает – рука»²⁴⁹. Блаватская отмечает, что это число обозначает «божественную и адскую магию».²⁵⁰ Важно и то, что созвездие Макара связано с «титлом великих покровителей Йогов»²⁵¹ – Кумара, который является одновременно и «Ангелом Тьмы»²⁵², и «одним из имен Кама, Первого Бога в Ведах»²⁵³.

Рассмотренные нами сведения, позволяют говорить о том, что мотив «танца-козерога» сочетает в себе амбивалентные характеристики, относящиеся к

²⁴² Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект. С. 125.

²⁴³ Блаватская Е. П. Козерог// Теософский словарь. М., 2009. С. 208.

²⁴⁴ Блаватская Е. П. Крест и декада Пифагора// Тайная доктрина. Антропогенезис. М., 2004. Т. 2. С. 666–687.

²⁴⁵ Там же. С. 671.

²⁴⁶ Бидерманн Г. Козерог// Энциклопедия символов. С. 119.

²⁴⁷ Там же. С. 119.

²⁴⁸ Субба Роу Т. Двенадцать знаков Зодиака// Оккультная философия. М., 2001. С. 9–24.

²⁴⁹ Там же. С. 19.

²⁵⁰ Блаватская Е. П. Крест и декада Пифагора// Тайная доктрина. Антропогенезис. С. 674.

²⁵¹ Там же. С. 670.

²⁵² Там же. С. 674.

²⁵³ Там же. С. 674.

божественному и дьявольскому мирам. В связи с данными рассуждениями кажется важным обратиться к следующим строкам из первой редакции «На рынке», описывающим образ пса: «И вот – поставлен/судьбы исправною рукой...» (35) Появление руки, управляющей судьбой животного, также даёт возможность предполагать вероятность возрождения этого демонического персонажа, о котором было написано ранее.

Обратимся к ранее отмеченному стихотворению «Обводный канал». Почему Заболоцкий выбрал для описания именно это место? Возможно, оно притягивало его внимание не только своим средоточием пьяных «калек», но и мистической мрачностью. Известно, что в 1923 году на территории Обводного канала велись работы по строительству теплотрассы, во время которых рабочие нашли древнее языческое капище карелов. Этот ритуальный локус впервые был потревожен еще в течение крестового похода шведского маршала Торгильса Кнутссона в начале 14-го века, после советского же «вторжения» этот канал стал лидером по количеству утопившихся в нем людей. Эта история подробно описана в книге В. С. Степакова «Мистический Петербург»²⁵⁴

«Троица», появляющаяся в «Обводном канале», уже упоминалась нами. Значение первого предводителя «толпы» [I, 58] объяснено Кековой, которая рассматривает его единственный атрибут – «сапог...на блюде» [I, 57] – как «некую жертву»²⁵⁵, диаметрально противоположную жертвоприношению Иоанна Крестителя. Обращаясь к двум редакциям стихотворения, во втором персонаже видим наложение образов Мефистофеля и Иуды. Примечательным является замечание Кековой о том, что «в первые годы советской власти существовала идея поставить памятники Люциферу, Каину, Иуде Искариоту»²⁵⁶. В связи с этим словосочетание «поет хвалу Иуде» [I, 57] приобретает культурный контекст.

В свою очередь, мы бы хотели обратиться к образу третьего персонажа троицы, который «в кастрюлю бьёт, как в барабан» [I, 58], и попытаться доказать, что

²⁵⁴ Степаков В. С. Зловещая тайна Обводного канала// Мистический Петербург. М., 2008. С. 45–49.

²⁵⁵ Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект. С. 123.

²⁵⁶ Там же. С. 127.

его инструмент является «перевернутым» символом высшего мира, то есть символом преисподни. Барабан «означает изначальный звук <...>; ритм вселенной, а также речь, божественную истину и откровение...»²⁵⁷ Общий контекст «Обводного канала» даёт понять, что персонаж, несущий в руках кастрюлю, пытается донести до толпы свою, антибожественную истину, увлекая ее за собой с помощью своеобразного инфернального ритма, который обращает людей «в плен» [I, 58]. Таким образом, читателю раскрывается картина жертвоприношения, в котором все ритуальные этапы приобретают «перевернутый» вид: жертва не воспринимается как настоящая, а то, кому она преподносится, тоже не вызывает должного ощущения трепета и страха. Если она и предлагается Мефистофелю, то только как «собачке-пуделю», тогда как Иуда представляется не столь масштабным персонажем в рамках вселенной.

Еще одним героем стихотворения является маклак, который поработил души людей своими штанами. О том, кого может обозначать этот персонаж в религиозном/мифологическом пласте, с нашей точки зрения, можно только догадываться, однако В. К. Завалишину в работе «Николай Заболоцкий»²⁵⁸ удалось установить его возможный прототип. Реальным прообразом маклака, по мысли публициста, является артист цирка А. А. Дуров, который в одном из своих уличных номеров заставил парить несколько пар штанов.

Сниженный вариант ритуала представляет собой и сюжет «Фокстрота» (1928), в котором «маэстро-жрец» [I, 51] руководит рождением Иуды. Кекова отмечает, что в стихотворении реализуется мотив творения, по результатам противоположного тому, в котором Бог создал человека. Исследовательница обращает внимание на то, что Иуда «женоподобный» [I, 51], тогда как «Адам заключал в себе Еву».²⁵⁹ Примечательным является и то, что этот персонаж носит «цыплячий знак на груди» [I, 51], оказывающийся лишь «ростком болезненного тела» [I, 51]. Кекова пишет о том, что упоминание этого животного в данном контексте представляет собой аллюзию на предательство Иудой Христа. Ещё одним звеном «Фокстрота» является герой,

²⁵⁷ Купер Дж. Барабан// Энциклопедия символов. М., 1995. С. 20.

²⁵⁸ Завалишин В. К. Николай Заболоцкий// Новый журнал. Нью-Йорк, 1959. С. 122–134.

²⁵⁹ Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект. С. 126.

который «парит по воздуху <...>, стреляя в небо пистолетом» [I, 52]. Его значение было рассмотрено И. Е. Лощиловым в «Феномене Николая Заболоцкого», который считает, что любой выстрел в «Столбцах» несет в себе «эякулятивную образность, восходящую к представлениям о миротворящей божественной потенции»²⁶⁰. Это мнение перекликается с мыслями Кековой и подтверждает то, что сюжет стихотворения представляет собой описание творения человека человеком.

Текстом, в котором происходит трансформация христианских образов и мотивов, являются и «Фигуры сна» (1928), вошедшие только в первоначальную версию «Столбцов». Обратимся к анализу этого стихотворения Кековой и дополним его. В «Мироощущении Николая Заболоцкого...» исследовательница рассматривает образы отца, одного из трех младенцев, месяца и лампы. «Отец, гремющий стамеской, отсылает к Иосифу-плотнику, с одной стороны, с другой – к Богу Отцу»²⁶¹. Эта библейская аллюзия подтверждается наличием слова «премудрость» (48), которое часто употребляется в текстах Священного Писания. В качестве примера Кекова обращается к «Книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова»: «Всякая премудрость от Господа и с ним пребывает вовек...» (Сир., 1, 2) Добавим, что с Иосифом героя стихотворения сближает и отсылка к царю Давиду, с которым сравнивается шкаф, ведь Обручник происходил «из рода Давидова»²⁶².

Так же как и во многих других стихотворениях «Столбцов», в «Фигурах сна» возникает троица, в этот раз представленная младенцами. Первый, по мнению Кековой, своей «голубой рубахой» (48) вызывает ассоциации с Христом, который чаще всего изображается на иконах «в красном хитоне и голубом гиматии»²⁶³. Двух оставшихся детей исследовательница ни с кем не сравнивает, так как сделать это практически невозможно. Выскажем предположение о том, что образы следующих двух младенцев продолжают тему порождения человеком своего далеко не лучшего

²⁶⁰ Лощилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

²⁶¹ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. С. 101.

²⁶² Иосиф Обручник// Православная Богословская Энциклопедия. СПб., 1906. Т. 7. С. 353.

²⁶³ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. С. 102.

варианта. Второй – «сухой и золотушный» (48) в целом олицетворяет больное и слабое поколение людей, в котором оказывается место для Иуд, третий же, сравнивающийся с «пауком» (48), который «корчится от страсти» (48) напоминает нам о других героях «Столбцов», обуреваемых плотскими желаниями. Параллельно этому мотиву развивается и образ кушетки, превращающейся в Еву, которая уподобляется «девке в простыне» (49).

В «Фигурах сна» «перевернутым» оказывается сам мир природы. Так, месяц представляется «длинным бельмом, прельщающим» (48) человеческий мозг. Кекова отмечает, что слово «прельстить» встречается в «выражении «прелесть бесовская»»²⁶⁴ (та, которая обманывает) и обращается к мифопоэтическому описанию этого светила А. Ф. Лосевым в книге «Миф. Число. Сущность».²⁶⁵ Ученый пишет о том, что «лунный свет есть гипноз»²⁶⁶, который вызывает у человека сонное состояние и иногда даже галлюцинации, словно наводимые бесами.

Связаны со светом и звезды – «канарейки ночи» (48). Мы предполагаем, что данный образ был введен в стихотворение не только потому, что эти птицы кажутся лирическому герою такими же желтыми, как и светила, но и потому, что своим пением они могут завораживать точно так же, как и луна. Известно, что на латыни канарейка носит название «*Serinus canaria*»²⁶⁷, а сирены, согласно древним мифам, гипнотизировали моряков своим магическим голосом, а также являлись «полуптицами-полуженщинами»²⁶⁸. То, что эти пернатые могут отсылать к сиренам, подтверждается фигурированием данных мифических существ в «Белой ночи» и «Красной Баварии» (1926), в Своде-58 переименованную в «Вечерний бар». Возможно, в этом образе снова заключен полярный дуализм: с одной стороны, сирены могут выступать опасными созданиями, творящими свою волю, с другой – мудрыми

²⁶⁴ Там же. С. 104.

²⁶⁵ Лосев А. Ф. Диалектика мифа// Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 6–217.

²⁶⁶ Там же. С. 52.

²⁶⁷ Ганзак Я. Дикая канарейка// Иллюстрированная энциклопедия птиц. Прага, 1986. С. 549.

²⁶⁸ Лосев А. Ф. Сирены// Мифы народов мира. М., 1988. Т. 1. С. 438.

управляющими «восьми небесных сфер мирового веретена богини Ананке, создавая своим пением величавую гармонию космоса»²⁶⁹.

«Перевернутым» оказывается и мотив надежды, введенный в стихотворение следующими строками:

И лампа медная в окне,
как голубок весёлый Ноев, -
едва мерцает, мрак утроив,
с простой стамеской наравне (49).

Голубь, принесший Ною весть о спасении, в контексте «Фигур сна» словно выступает лжевестовым. На основе того, что «в православной гимнографии Бога называют «светом трисолнечным»»²⁷⁰, Кекова делает вывод о том, что «утроение мрака ◇ - атрибут псевдобожества»²⁷¹.

Бесовское действо обнаруживаем и в стихотворении «Пир» (1928), которое фигурирует только в «Столбцах»-29. Центральным образом произведения является штык, выступающий, с точки зрения Кековой, «овеществленной «бессмертной смертью»»²⁷² по аналогии с иглой, несущей в себе гибель для Коцея Бессмертного, чья фигура появляется в середине текста. Это оружие солдата пребывает в местах, «где раньше бог клубился чадный...» (37) и обитали «стаи ангелов печатных...» (37). «Светозарный» (37) штык летит, «искупая пустые вымыслы вещей» (37), и «пронзает Иуду» (37). Перечисленные атрибуты образа позволяют Кековой сделать предположение о том, что под оружием скрывается антихрист. В подкрепление своей гипотезы исследовательница указывает на то, как в Евангелии от Иоанна описывается эпизод, когда во время Тайной Вечери в Иуду вселился дьявол: «И после сего куса вошел в него сатана» (13:27).

В «Пире» происходит и трансформация евхаристических мотивов. Так, Кекова считает, что «штык, пронзающий стакан» (37), наполненный пивом, преобразовывает

²⁶⁹ Там же. С. 438.

²⁷⁰ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. С. 102.

²⁷¹ Там же. С. 102.

²⁷² Там же. С. 108.

этот напиток в плоть и кровь сатаны. Продолжая эту идею, мы бы хотели подробнее остановиться на данном эпизоде стихотворения. Обратим внимание на то, что стаканы наполнены «пивной медной струей...» (36). Атрибуты меди встречаются во многих текстах «Городских» («Футбол», «Офорт», «На рынке», «Свадьба», «Фигуры сна», «Обводный канал», «Бродячие музыканты», «Народный дом») и двух - «Смешанных столбцов» («Искушение», «Царица мух»), что позволяет говорить о гипотетической важности данного металла в поэтике Заболоцкого. Заметим, что штык сравнивается с копьем («ты плывешь морями граненым вздернутым копьем»), которое также фигурирует в «Футболе» и «В жилищах наших...», а медный цвет пива указывает на возможную трансформацию данного образа в один из библейских столбов дома Господня (4-я книга Царств [25:13], 1-я книга Паралепоменон [18:8], книга Иеремии [52:17]). Столб, в свою очередь, архетипически связан со змеей, «как в Кадуцее и жезле Эскулапа»²⁷³. Отсылка к этому животному привносит амбивалентность в рассматриваемый образ: с одной стороны, змея в христианстве традиционно связывается с дьяволом,²⁷⁴ с другой – в 21-й главе книги Чисел встречаем образ медного змея, спасающего израильский народ в пустыне.

Дьяволические мотивы подкрепляются и образом лирического героя «с глазами белыми солдата/младенца нескольких недель» (38). Это описание, на наш взгляд, сопоставимо по функциям с вышеуказанным «бельмом» месяца из «Рыбной лавки» и эмбрионом из «Белой ночи», о котором мы напишем далее.

Первоначальная редакция «Белой ночи» заметно отличается от последующих. Самой значимой переделке подверглась последняя строфа стихотворения, в которой и фигурирует интересующий нас образ эмбриона. В «Столбцах»-29 он назван «недоноском или ангелом» (12), тогда как в Своде-58 Заболоцкий заменяет это наименование «ночью» [I, 31]. Оба варианта вводят в произведение мотив возрождения, о котором уже было написано в связи с образом пса из стихотворения «На рынке» (так, и падший ангел, и ночь «просятся на небеса» [I, 31]). Мы уже упоминали о том, что ночь находится в банке точно так же, как и один из рыночных

²⁷³ Бидерманн Г. Столб// Энциклопедия символов. С. 260.

²⁷⁴ Бидерманн Г. Змея// Энциклопедия символов. С. 96–98.

калек, образ которого заключает в себе черты как дьявольские, так и священные. Мотивные параллели упомянутых стихотворений позволяют сделать вывод о том, что образ ночи несет в себе такую же амбивалентность. Как «недоносок или ангел», так и ночь обладают «молочными глазами» (12), что может напомнить нам о «белых глазах» из «Пира». По мнению Лоцилова, эти глаза принадлежат не какому-то конкретному персонажу Столбцов, а общему лирическому герою сборника, который и является эмбрионом, чье «расфокусированное зрение»²⁷⁵ и переворачивает показываемый читателю мир.

В данном параграфе был дополнен анализ образов Сатаны и Иуды, проведенный Кековой. Так, мы установили, что эти персонажи выступают в качестве единого гетерогенного образа в стихотворении «На рынке». В анализе «Фигур сна» мы впервые обратили внимание на образы канареек и доказали, что они являются сиренами, несущими как гармонию, так и разрушение, а в стихотворении «На рынке» установили амбивалентность, присущую такому мотиву, как «танец-козерог». Также нами был восполнен анализ троицы: так, мы обратились к образу третьего идола и определили его роль в связи с музыкальным мотивом, фигурирующим вокруг него.

3.3. Инволюция мотива спасения в стихотворении «Болель»

В этой части главы на примере стихотворения «Болель» (1928) будет проанализирован мотив спасения, утративший свою сакральность.

В книге «Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации»²⁷⁶ Кекова рассматривает архетипический мотив магического исцеления, фигурирующий в «Болель». Это стихотворение не было напечатано в «Столбцах» 1929-го года и появилось лишь при их разделении на «Городские» и «Смешанные». Исследовательница проводит параллели между исцелением больного героя попом и чудодейством святого Макария Египетского, который смог вернуть одну женщину, превращенную в лошадь, в человеческое состояние. Исправим неточность, допущенную Кековой: эта женщина лишь казалась лошадей, но на самом

²⁷⁵ Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

²⁷⁶ Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. Саратов, 2007.

деле продолжала быть человеком (глаза смотрящих на неё «были очарованы»)²⁷⁷. В связи с данным замечанием, довольство жены своим положением («Но лошадь бьётся, не идет./ Наоборот, она довольна [I, 37]) может быть объяснено не тем, что она противится «принимать человеческий облик»²⁷⁸, а тем, что она, в отличие от окружающих, видит себя человеком, а вовсе не лошадью. Кекова отмечает сходство того, как «Макарий кропит святой водой женщину», с тем, как «поп «кропилом мочит» [I, 38] больного»²⁷⁹. Подобно тому, как преподобный отец кормит спасенную им, священнослужитель «Болезни» принимает пищу сам. С нашей стороны, обозначим некоторые другие параллели сюжета стихотворения с текстом жития. Герой произведения явно пребывает в тяжелом состоянии, близком горячке, точно так же, как и отец Макария Авраам, еще до рождения сына спасенный от смерти Господом. Лошадь Заболоцкого «Библию читает» [I, 37], тогда как женщина, описываемая в житии, была очень религиозной. Призыв мужа к тому, чтобы она помолилась Богу, перекликается с наставлением святого отца «как можно чаще <...> причащаться Святых Христовых Таин»²⁸⁰ (на момент проклятия женщина не совершала этого пять недель). «Переворачиванию» в этом тексте подвергается сама сущность спасения: если Макарий совершает настоящее чудо, то поп «Болезни» - поддающийся высмеиванию ритуал, в котором фигурирует «чугунный крест из серебра» [I, 37]. Это словосочетание может быть понято двояко: с одной стороны, прилагательное «чугунный» может выступать в роли качественного, а не относительного, и тогда оно указывает на тяжесть ноши попа, с другой стороны, это слово может обозначать реальный материал, из которого сделан данный предмет культа, если допустить возможность обращения поэта к мотиву, обратному алхимическому (превращение благородных металлов в неблагородные). В системе поэтики Заболоцкого это кажется возможным, так как подобные случаи метаморфоз в «Столбцах» мы встречали и ранее

²⁷⁷ Ростовский Д. Житие преподобного отца нашего Макария Египетского// Жития святых святителя Димитрия Ростовского. М., 2016. Т. 1. Январь. С. 604.

²⁷⁸ Кекова С.В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. С. 98.

²⁷⁹ Там же. С. 98.

²⁸⁰ Ростовский Д. Житие преподобного отца нашего Макария Египетского // Жития святых святителя Димитрия Ростовского. С. 605.

(например, обращение профанного в сакральное и наоборот). Обратим внимание на еще одно «переворачивание», заключающееся в обыгрывании значения числа 12. В самом начале стихотворения читатель узнает, что «больной двенадцать суток болен» [I, 37]. Как произведение чисел 3 и 4, 12 «символизирует Отца, Сына и Святого Духа, снизошедших в видимый мир»²⁸¹, а поэтому может обозначать спасение. Если отец Макария был избавлен от смерти Богом, то герой стихотворения принимает помощь псевдопопа.

Таким образом, в стихотворении «Болезнь» трансформации подвергается мотив божественного спасения, инволюционирующий в мотив помощи, полученной от псевдопопа.

Обобщая всю третью главу, можно сделать выводы о том, что поэтика цикла «Городские столбцы» пронизана не только «перевернутыми» образами и мотивами, как считает Кекова²⁸², но и амбивалентными, сочетающими в себе признаки как священного, так и дьявольского.

²⁸¹ Диксон О. Двенадцать// Символика чисел. М., 1996. С. 72.

²⁸² Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект. С. 121.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главной целью, которую мы ставили перед собой, являлось изучение архетипических образов и мотивов «Смешанных столбцов» и «Городских столбцов» Н. А. Заболоцкого.

В связи с намеченной целью были решены следующие задачи:

- 1) найдены возможные мифологические, религиозные и эзотерические источники, из которых Заболоцкий мог почерпнуть архетипические модели (Каббала, Таро, алхимия, традиции христианства и индуизма);
- 2) проанализированы символические образы природного мира стихотворений «Смешанных столбцов», а также трансформация религиозных и мифологических мотивов и образов в «Городских столбцах»;
- 3) произведен герменевтический анализ наиболее значимых стихотворений «Столбцов».
- 4) выявлена циклообразующая роль доминантных архетипических образов и мотивов.

Первая глава «Архетип мирового дерева и его реализация в "Смешанных столбцах"» состоит из двух параграфов. В первом было проанализировано эксплицитное проявление данного архетипа на примере стихотворения «В жилищах наших». Нам удалось доказать, что в этом произведении древесный образ представляет собой совмещение двух вариантов архетипа мирового дерева: дерева познания и дерева жизни. Мы предполагаем, что именно этот текст выступает главным связующим звеном между анализируемыми циклами, так как в нем фигурируют ключевые мотивы «Столбцов»: мотив потенциального возрождения и невозможности абсолютного познания.

Во втором параграфе было рассмотрено имплицитное воплощение анализируемого архетипа, наблюдаемое в стихотворениях «Птицы» и «Звёзды, розы и квадраты». В последнем мифологема мирового дерева может быть распознана благодаря фигурированию в «Звездах...» архетипического образа мировой горы. Названные мифологемы раскрывают свой потенциал только при анализе образов звезд, роз, квадратов, жезлов, кубков и колёс, а также птицы, описание которой также

подтверждает гипотезу о том, что в данном произведении закодирован образ мирового дерева, выступающий в роли своего варианта – дерева познания. Образ пернатых помогает обнаружить мифологему мирового дерева и в стихотворении «Птицы», в котором, с нашей точки зрения, воплощены древние представления о существовании священных птиц, сидящих на вселенском дереве. В ходе анализа этого текста мы попытались доказать, что использование образа пернатых помогает автору ввести в произведение мотив познания.

Вторая глава состоит из четырех параграфов, в которых были рассмотрены образы коня, быка и коровы, мухи и змей.

Мифологема коня, проанализированная в первом параграфе, обозначает одновременно пророка или жреца и стража-проводника между небесным и земным мирами, а также уподобляется образу солнца.

Образы быка и коровы, в свою очередь, связаны с мотивами божественного проявления, на что указывают их некоторые характеристики. Так, корова обладает рогами, уподобляющимися «луне в первой четверти» [I, 88], что является отсылкой к лунарному божеству, а от головы быка исходит свет, как от солнечного диска между рогами у египетского бога плодородия Аписа.

Указанные наблюдения позволили предположить, что образы парнокопытных используются Заболоцким для создания своей версии лунарно-солнечного мифа.

Следующий параграф второй главы посвящен инсектной демонологии. В этой части исследования нам удалось прийти к выводу о том, что в стихотворении «Царица мух» Заболоцкому удалось создать мифологический образ, основанный на оккультных представлениях о мухе как дьяволическом насекомом.

Мотив познания связан и с образом змей, который был исследован в третьем параграфе на примере стихотворения «Змеи». Мы считаем, что в указанном произведении мифологема змеи символизирует природные тайны, сущность которых пытается раскрыть мудрец. Также нами была выдвинута гипотеза о том, что в исследуемом тексте может быть заложен модифицированный миф о противостоянии змея и солнца, о котором известно по некоторым египетским текстам.

В третьей главе исследования была изучена трансформация религиозных и мифологических образов и мотивов в «Городских столбцах». Так, в первом параграфе была рассмотрена метаморфоза образа Христа, происходящая на фоне апокалиптического сюжета, во втором – проанализировано совмещение образов Мефистофеля, Иуды и Иоанна Крестителя, а в третьем – исследована инволюция мотива божественного спасения в мотив спасения псевдопопом.

На основании проведённого анализа удалось установить следующие ключевые особенности циклов:

1) в «Городских столбцах» частотна амбивалентность мотивов и образов, одновременно сочетающих божественное и дьяволическое; святое и профанное; возвышенное и бытовое;

2) для «Смешанных столбцов» характерно взаимопроникновение микрокосма и макрокосма.

В ходе исследования была доказана гипотеза о том, что мотивом, соединяющим циклы, является не только одиначеский мотив невозможности абсолютного познания, как считает И. Е. Лоцилов²⁸³, но и мотив потенциального возрождения, который наиболее важен в таких стихотворениях, как «В жилищах наших», «На рынке», «Белая ночь» и «Футбол».

Проделанная работа позволила установить, что ведущим принципом поэтики циклов «Городские столбцы» и «Смешанные столбцы» является принцип реализации архетипической природы образов.

²⁸³ Лоцилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Тексты:

- 1) Введенский А. И. Все. М.: ОГИ, 2011. 734 с.
- 2) Елизаренкова Т. Я. I. 163. Восхваление коня// Ригведа. Мандалы I–IV. М.: Наука, 1989. С. 199.
- 3) Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: в 3 т. М.: Худ. лит-ра, 1983. Т. 1. 655 с.
- 4) Заболоцкий Н. А. Столбцы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. 69 с.
- 5) Мандельштам О. Э. Утро акмеизма// Осип Мандельштам. Собрание сочинений: в 3-х томах. Т. 2. Проза. New-York: Inter-Language Literary Associates, 1971. С. 320–326.
- 6) Олейников Н. М. Бублик// Пучина страстей. Л.: Советский писатель, 1991. С. 105.
- 7) Ростовский Д. Жития святых святителя Димитрия Ростовского. М.: Эксмо, 2016. Т. 1. Январь. 861 с.
- 8) Хармс Д. «В репей закутанная лошадь...»// Полн. собр. соч.: в 3 Т. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 1. С. 50–51.
- 9) Хармс Д. «От знаков миг»// Д. Хармс. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1997. С. 202–206.
- 10) Хлебников В. «Ветер – пение...»// В. Хлебников. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. С. 32.

II. Исследования:

- 11) Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии// Вопросы литературы. М.: Изд-во журнала «Вопросы литературы», 1970. №3. С. 113–143;
- 12) Александров В. Ю. Мифопоэтические мотивы в ранней лирике Н. А. Заболоцкого (анализ одного стихотворения)//Литература и фольклорная традиция (тезисы докладов научной конференции, 15-17 сентября 1993 г.). Волгоград: Перемена, 1993. С. 77–79.
- 13) Афанасьев А. Н. Древо жизни. М.: Современник, 1982. 464 с.
- 14) Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Издание Солдатенкова, 1865. Т. 1. 804 с.

- 15) Белоусова О. О., Дашевская О. А. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении // Вестник Томского государственного университета. Томск: ТГУ, 2014. № 389. С. 6 – 14
- 16) Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989 . 607 с.
- 17) Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Антропогенезис. М.: Эксмо, 2004. Т. 2. 431 с.
- 18) Большакова А. Ю. Архетип, миф и память литературы// Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя (материалы Международной заочной научной конференции). Астрахань: Издательский дом «Астраханский ун-т», 2010. С. 5–14.
- 19) Бондарук Л. В. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя»)// Язык и культура. Новосибирск: Изд-во Центра развития научного сотрудничества, 2013. № 4. С. 15–20.
- 20) Букша К. С. Малевич. М.: Молодая гвардия, 2013. 332 с.
- 21) Бурмистров К. Ю. «Ибо он как огонь плавильщика»: каббала и алхимия. М.: Изд-во Ин-та философии РАН, 2009. 294 с.
- 22) Бутова А. В. «Разумная» музыкальность и поэтика Н. А. Заболоцкого// Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Вып. 64. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. ун-та, 2012. № 6. С. 42–46.
- 23) Ворагинский И. Золотая легенда. М.: Изд-во Францисканцев, 2017. Т. 1. 528 с.
- 24) Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М: Прогресс, 1988. 699 с.
- 25) Ганин М. В. О точках пересечения мортального в творчестве В. Хлебникова и раннего Н. Заболоцкого: «Камыши» и «Птицы» (маргиналии к теме)// История русского литературного процесса XI – XX вв. и закономерности его развития на современном этапе. Чебоксары: Изд-во Чувашского гос. пед. ун-та им. И. Я. Яковлева, 2015. С. 48–53.
- 26) Гармаш Л. В. Теория мотива в литературоведении// Научные записки ХНПУ им. Г. С. Сковороды. Харьков: Издательство ХНПУ им. Г. С. Сковороды, 2011. С. 10–23.

- 27) Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994; Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М: Наука, 1996. 303 с.
- 28) Завалишин В. К. Николай Заболоцкий// Новый журнал. Нью-Йорк, 1959. С. 122–134.
- 29) Зенкин С. Н. Образ, медиум, медиация (Заметки о теории, 26)// Новое литературное обозрение. М: Редакция журнала НЛЮ, 2012. № 1. С. 302 – 311.
- 30) Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. 303 с.
- 31) Золотарева К. А. Между хаосом и космосом: книга стихов Н. А. Заболоцкого «Столбцы». Воронеж: Изд-во ВГУ, 2008. 176 с.
- 32) Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме// Иванов В. И. Собр. соч./ Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2. С. 536–562.
- 33) Игошева Т. В. О ритуально-мифологическом аспекте стихотворения Заболоцкого «Искушение»// Русская литература XX века: Итоги и перспективы. М.: МАКС-пресс, 2000. С. 195–198.
- 34) Игошева Т. В. Проблемы творческой эволюции Н. А. Заболоцкого/ Пособие к спецкурсу. Новгород: Новгородский гос. ун-т, 1999. 117 с.
- 35) Каратоцолло М. Семиотика ноля в «Столбцах» Николая Заболоцкого// Н. А. Заболоцкий. Pro et contra. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитар. академии, 2010. С. 681–695.
- 36) Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат ... докт. филол. наук. Саратов: Изд-во Саратовского гос. соц.-экон. ун-та, 2009. 40 с.
- 37) Кекова С. В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации. Саратов: Изд-во Саратовского гос. соц.-экон. ун-та, 2007. 158 с.
- 38) Кекова С. В. «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект// Литературно-художественный авангард (сборник статей участников международной научной конференции). Саратов: Наука, 2008. С. 121–132.

- 39) Кибешева Е. И. Раннее творчество Н. Заболоцкого и символизм. Автореферат ... докт. филол. наук. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2007. 24 с.
- 40) Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. 316 с.
- 41) Коптева Г. Г. Эпические интенции в творчестве Николая Заболоцкого. Автореферат ... канд. филол. наук. Новосибирск: НГУ, 2011. 28 с.
- 42) Крамер С. Н. Сказание о Гильгамеше//История начинается в Шумере. М.: Наука, 1965. С. 215–232.
- 43) Кротова Л. Н. Фрагмент зооморфной модели мира в стихотворении Н. А. Заболоцкого «Змеи» [Текст]: временной и пространственный аспекты// Русская словесность. М. 2007. № 3. С. 29–34.
- 44) Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб: Петрополис, 2011. 400 с.
- 45) Лосев А. Ф. Диалектика мифа// Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 6–217.
- 46) Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство// Проблема целостности литературного произведения. Воронеж: Воронежский гос. пед. ин-т, 1976. С. 122–138.
- 47) Матье М. Э. Мифы Древнего Египта. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1940. 116 с.
- 48) Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М: Восточная литература, 2000. 406 с.
- 49) Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб: Искусство, 2004. С. 59–97.
- 50) Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектура и жанровая тематика. Автореферат ... докт. филол. наук. Омск: ОмГУ, 2004. 45 с.
- 51) Н. А. Заболоцкий: pro et contra: личность и творчество Н. А. Заболоцкого в оценке писателей, критиков, исследователей: антология. СПб.: Изд-во РХГА, 2010. 1064 с.
- 52) Парнов Е. И. Трон Люцифера: Критические очерки магии и оккультизма. М.: Политиздат, 1991. 301 с.
- 53) Папюс. Практическая магия (Чёрная и белая): В 3 т. СПб: Печатный труд, 1913.

Т. 3. 284 с.

54) Папюс. Таро и астрология для посвященных. М.: Астрель, 2006. 416 с.

55) Петровская Е. В. Теория образа. М.: Издательский центр РГГУ, 2010. 280 с.

56) Пчелинцева К. Ф. Персонажи «Столбцов» Н. Заболоцкого в их связи с обрядом инициации// Литература и фольклорная традиция (тезисы докладов научной конференции 15–17 сентября 1993 г.). Волгоград: Перемена, 1993. С. 81–83.

57) Пятигорский А. М. Непрерываемый разговор. СПб. Азбука-классика, 2004. 432 с.

58) Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле// Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс: ДГПУ, 1986. С. 87 – 92.

59) Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. 104 с.

60) Силантьев И. В. Лирический мотивный комплекс//Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: 2011. С. 106 – 115.

61) Степаков В. С. Мистический Петербург. М.: Эксмо, 2008. 349 с.

62) Субба Роу Т. Оккультная философия. М.: Сфера, 2001. 576 с.

63) Сумникова Т. А. О словосочетании *лютый зверь* в некоторых памятниках восточнославянской письменности//Балто-славянские исследования. 1984. М.: Наука, 1986. С. 59–77.

64) Телегин С. В. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении// Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя (материалы Международной заочной научной конференции). Астрахань: Издательский дом «Астраханский ун-т», 2010. С. 14–16.

65) Токарева Г. А. Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский: Изд-во Камчатского гос. ун-та, 2006. С. 18–31.

66) Топоров В. Н. Вокруг «лютного зверя» (голос в дискуссии)// Балто-славянские исследования. 1986. М.: Наука, 1988. С.249–258.

67) Топоров В. Н. Пространство и текст// Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.

- 68) Топоров В. Н., Иванов Вяч. Вс. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.: Наука, 1974. 342 с.
- 69) Уоллес Бадж Э. А. Египетская Книга мертвых. М.: Алетея, 2003. 416 с.
- 70) Успенский Ф. Б. Лютый зверь на Руси и в Скандинавии//Славяноведение. М.: Изд-во Ин-та славяноведения РАН, 2004. №2. С. 88–105.
- 71) Уэйт А. Э. Каббала: документированное исследование. М.: Центрполиграф, 2011. 702 с.
- 72) Флоренский А. П. Гомотипия в устройстве человеческого тела// Столп и утверждение Истины. М.: Путь, 1914. С. 587–595.
- 73) Форчун Д. Мистическая Каббала. Киев: София, 1995. 351 с.
- 74) Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
- 75) Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Новые плоды. М.: Академический проект, 2014. 406 с.
- 76) Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб: Академический проект, 2003. 813 с.

III. Справочная литература:

- 77) Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. Киев: ДУХІ ЛІТЕРА, 2001. С. 912.
- 78) Архимандрит Никифор. Иллюстрированная библейская энциклопедия. М.: Воскресение, 2016. 640 с.
- 79) Баешко Л. С. Энциклопедия символов. М.: Эксмо, 2011. 702 с.
- 80) Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996. 335 с.
- 81) Блаватская Е. П. Теософский словарь. М.: Сфера, 2009. 576 с.
- 82) Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 2006. 528 с.
- 83) Ганзак Я. Иллюстрированная энциклопедия птиц. Прага: Артия, 1986. 160 с.
- 84) Диксон О. Символика чисел. М.: Рефл Бук, Ваклер, 1996. 288 с.
- 85) Еленкин А. А. Определители растений. Мхи и лишайники. Л.: Центральная типография Наркомвоенмора, 1930. 180 с.

- 86) Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. Назрань: Пилигрим, 2010. 485 с.
- 87) Михельсен Т. Полное руководство по Таро. М.: Фаир – Пресс, 2006. 319 с.
- 88) Королёв К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. СПб.: Мидгард, 2005. 524 с.
- 89) Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Изд-во Ассоциации Духовного Единения «Золотой век», 1995. 401 с.
- 90) Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1596 с.
- 91) Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 1. 558 с.
- 92) Мифы народов мира: энциклопедия: В 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1988. Т. 2. 719 с.
- 93) Попова Н. Н. Античные и христианские символы. СПб.: Аврора, 2003. 62 с.
- 94) Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр РПЦ, 2007. Т. 15. 753 с.
- 95) Уэйт А. Масть мечей//Иллюстрированный ключ к Таро. Киев: Центрополиграф, 2000. С. 54-61.

IV. Интернет-ресурсы:

- 96) Библия онлайн [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bibleonline.ru/> (дата обращения: 23. 02. 2018).
- 97) Кретьева Л. Н. Мифологические модели мироустройства и мифопоэтические парадигмы в ранней лирике Н. А. Заболоцкого [Электронный ресурс]. URL: <http://mognovse.ru/wkn-mifologicheskie-modeli-miroustrojstva-i-mifopoeticheskie-p.html> (дата обращения: 20. 04. 2017).
- 98) Лощилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, Institute for Russian and East European Studies, 1997. 331 с. [Электронная публикация] URL: <https://www.twirpx.com/file/2168060/> (дата обращения: 21. 04. 2018).
- 99) Лощилов И. Е. «Царица мух» Николая Заболоцкого: Буква, имя и текст// «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвящённый 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры.

- Вып. 3. [Электронный ресурс] М.: Пятая страна, 2003. URL: <http://litera.ru/slova/loshilov/sidelka.html> (дата обращения: 26.03.2017).
- 100) ОАО Сормовский хлеб – история предприятия [Электронный ресурс]: <http://www.sormovo-hleb.ru/about/history?print> (дата обращения: 11.03.2018).
- 101) Ринекер Ф. Библейская энциклопедия Брокгауза. Кременчуг: Християтска зоря, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vrau.net/brokhhaus/b10/> (дата обращения: 01.05.2016).
- 102) Ужаревич Й. Библия и Христос в лирике Заболоцкого. [Электронный ресурс]: <http://loshch.livejournal.com/135406.html> (дата обращения: 10.03.2018)
- 103) Филиппов Г. В. Стихотворение Н. Заболоцкого «Змеи»: Пространственно-временные аспекты// Лирическое стихотворение: Анализ и разборы: Учебное пособие. [Электронный ресурс] Л.: Изд-во ЛГПИ, 1974. С. 94-98. URL: <http://loshch.livejournal.com/33398.html> (дата обращения: 27.03.2017).
- 104) Юнг К. Г. Феноменология духа в сказках [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Yung/fen_duh.php (дата обращения: 30.05.2017).